

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología



TESIS DOCTORAL

**El compositor José Lidón (1748-1827): obra teórica y análisis de su
música litúrgica**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Luis López Ruiz

Director

Javier Suárez-Pajares

Madrid, 2017

© Luis López Ruiz, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología



TESIS DOCTORAL

**EL COMPOSITOR JOSÉ LIDÓN (1748-1827).
OBRA TEÓRICA Y ANÁLISIS DE SU MÚSICA LITÚRGICA**

Memoria para optar al grado de doctor presentada por:

LUIS LÓPEZ RUIZ

Director:

DR. JAVIER SUÁREZ-PAJARES

VOLUMEN I-II

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología



**EL COMPOSITOR JOSÉ LIDÓN (1748-1827).
OBRA TEÓRICA Y ANÁLISIS DE SU MÚSICA LITÚRGICA**

Memoria para optar al grado de doctor presentada por:

LUIS LÓPEZ RUIZ

Director:

DR. JAVIER SUÁREZ-PAJARES

VOLUMEN I-II

Madrid, 2017

A Clara,
Mi verdadero bajo fundamental

Agradecimientos

En la realización de una tesis doctoral convergen múltiples experiencias que, aludiendo a las convenciones expresivas del siglo XVIII, bien pudieran representarse mediante una línea melódica que comenzase osadamente con amplios arpeggios de tónica, continuase variando el tema propuesto con ornamentos, se planteara su transformación modal ante las dificultades encontradas, discurriera por tensos intervalos de séptima disminuida —ascendentes y descendentes—, propusiese transformaciones motivicas del tema principal, se detuviera en glosar cadencias en interesantes y sorprendentes tonos intermedios y, finalmente, alcanzase una tónica cuya lejana relación con el comienzo de la melodía evidenciase una esperada excepción a los mandatos tonales exigidos. En todo este emocionante recorrido son muchas las relaciones personales establecidas, con seguridad la mejor recompensa de haberse puesto manos a la obra con un trabajo de investigación.

En primer lugar, quiero agradecer especialmente la labor de dirección de mi tesis al profesor Javier Suárez-Pajares, con quien tuve la suerte de trabajar en mi Trabajo de Fin de Máster y quien orientó desde el comienzo el estudio analítico de la música de José Lidón relacionándolo con la práctica de los *partimenti* italianos, fruto de lo cual ha resultado la estructura global del trabajo. Sus acotaciones, correcciones y consejos han sido decisivos para no perderse en interminables rincones que el acercamiento a un autor tan relevante como Lidón supone. Aprovecho además para agradecerle su paciencia en la lectura de mis tortuosas frases que inevitablemente nacen tras horas de lectura de la escritura dieciochesca de la cual es difícil no contagiarse.

También quiero agradecer a las profesoras María Nagore y Elena Torres su trabajo como coordinadoras del programa de doctorado que me ha permitido participar en los diferentes seminarios y actividades, sin duda alguna interesantes y enriquecedoras para intercambiar experiencias con otros compañeros doctorandos.

Muchos son los profesores que me han transmitido sus conocimientos y pasión por la música conduciéndome a realizar una tesis doctoral. Agradezco así sus aportaciones a todos mis maestros del conservatorio Amaniel de Madrid, con quienes comencé mi estudio de la Historia de la Música y del Análisis musical, del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y de los departamentos de Musicología de la Universidad de la Rioja y de la Universidad Complutense de Madrid, con los que realicé mi carrera universitaria musicológica, desde la licenciatura hasta el Máster en Música Española e Hispanoamericana.

La labor de investigación de archivo sería infinitamente más ardua sin la valiosa ayuda y experiencia de los archiveros a cargo de cada institución. De entre todos, destaco especialmente la de Antonio Alonso Zimmerli, cuya orientación en el Archivo General del Palacio Real ha sido fundamental para la elaboración de la parte biográfica. Igualmente quiero mencionar especialmente la ayuda proporcionada por la doctora Josefa Montero García, no solamente en relación al archivo de la catedral de Salamanca, sino a la información que compartió amablemente conmigo procedente de su trabajo sobre el compositor. Agradezco también su labor a Cándido Garnacho, del archivo parroquial de Santa María la Mayor de Béjar, al padre Antonio Arévalo del monasterio de Guadalupe, a Rosa Montalt de la Biblioteca de Catalunya, al padre Daniel Codina del monasterio de Montserrat, al padre Joseba Etxeberria del santuario de Arantzazu, a Arturo Iglesias del archivo de la catedral de Santiago de Compostela, a Miguel Ángel González de la catedral de Orense y a Fernando Fuentes del archivo de la catedral de

Ciudad Rodrigo. Quiero también agradecer a Raúl Angulo la noticia de la fuente impresa con las seis fugas de José Lidón, así como nuestros intercambios de enriquecedores comentarios en torno al recientemente estrenado *Oratorio a Santa Bárbara* del compositor.

No quiero olvidarme tampoco el recordar la valiosa ayuda prestada a última hora por Chris y María Elena Cuenca, gracias a quienes me he defendido con los últimos requisitos burocráticos para la presentación de la tesis.

Las interminables horas entregado a la elaboración de mi trabajo no hubiesen podido existir sin el apoyo incondicional de mi familia: de mi madre, de quien aprendí las primeras notas musicales y cuya ayuda he recibido con seguridad desde algún lugar; de mi padre, que me animó sin dudarle a embarcarme en una nueva aventura, y de mi hermana, siempre atenta a mi situación emocional. Pero a quien tengo que agradecer definitivamente que esta tesis doctoral pueda existir es a mi mujer, Clara. Ella ha sido mi principal pilar y motivación durante este tiempo y con quien espero poder recuperar tantos momentos perdidos enfrascado en la vida y el trabajo del compositor que ha soportado pacientemente.

Y por último, ¿por qué no?, al propio José Lidón, cuando se cumplen ahora 190 años de su fallecimiento. Confesaré que he disfrutado enormemente cantando en mi mesa de trabajo la voz de alto de su hermoso dúo *Ad te clamamus* de 1782. Eso sí, dudo mucho haber cumplido con las exigencias en el buen gusto y gallardía en el cantar que hubiese deseado el maestro.

ÍNDICE

VOLUMEN I

Agradecimientos	3
Listado de tablas	12
Listado de ilustraciones	17
Abreviaturas utilizadas	19
Resumen.....	21
Abstract.....	23
 Introducción	 27
Objetivos.....	27
Estado de la cuestión.....	29
Fuentes y metodología	43
 PARTE I. BIOGRAFÍA	 47
 Capítulo I. Infancia y juventud (1748-1767)	 49
Orígenes familiares y árbol genealógico	49
Alumno del Real Colegio de Niños Cantores de Madrid	54
Santiago de Compostela y Orense	62
 Capítulo II. Ascenso en la Real Capilla (1768–1787)	 67
La oposición a organista de la Real Capilla de 1768	67
Comparación entre los ejercicios de oposición de Manuel Narro y José Lidón	69
El comienzo de la carrera de organista en la Real Capilla y primeras obras	76
Las décadas de 1770 y 1780: maestro de Estilo Italiano y organista	79
La relación con la casa de Benavente y con el teatro	91
 Capítulo III. Vicemaestro de la Real Capilla (1788–1804)	 107
El nombramiento de José Lidón como vicemaestro de la Real Capilla.....	107
Desprestigio de Antonio Ugena y consideración de José Lidón	111

Actividad docente en el Real Colegio y expulsión de Alfonso Lidón.....	121
Problemas en la Real Capilla en la década de 1790	127
La Concordia Funeral de 1797	131
La ópera <i>Glaura y Cariolano</i>	133
La escena de Glaura: Catalina Tordesillas y la ópera <i>Antígono</i> de G. Paisiello ...	137
La instrumentación como estrategia de caracterización de personajes	142
Posible presencia de ideales liberales	145
Otras obras de este periodo: villancicos y oratorios	147
 Capítulo IV. Maestro de la Real Capilla (1805-1827)	149
Primeros años como maestro de la Real Capilla.....	149
El reinado de José I.....	158
El retorno de Fernando VII y la restauración de la Real Capilla.....	165
El Trienio Liberal y los últimos años de José Lidón	184
Epílogo: Apuntes sobre los discípulos de José Lidón.....	194
 PARTE II. OBRA TEÓRICA DE JOSÉ LIDÓN Y METODOLOGÍA PARA EL ANÁLISIS DE SU OBRA LITÚRGICA	209
 Capítulo V. Los trabajos teóricos pedagógicos de José Lidón	211
La enseñanza en el Real Colegio de Niños Cantores de Madrid y el modelo napolitano.....	211
El cuadernillo <i>Demonstración de los primeros rudimentos de la Música. Sus caracteres, valor y oficios de ellos según el estilo moderno</i>	213
La <i>Explicación de la composición</i>	217
Las <i>Reglas muy útiles para todo organista y aficionado al fortepiano para acompañar con método y el tratado de fuga o paso</i>	232
El <i>Compendio teórico y práctico de la modulación</i>	249
Fuentes conservadas	250
Características generales del tratado	253
Las modulaciones <i>burladas</i>	257
Las modulaciones <i>extrañas</i> y <i>extrañísimas</i> : el capricho armónico y la transformación cromática	266
Las modulaciones <i>extrañas</i> y <i>extrañísimas</i> : la utilización del acorde de séptima disminuida.....	272
La modulación <i>natural</i>	275

<i>La Obra principal orgánica a cuatro voces dirigida por los 24 términos de la modulación</i>	278
Relación entre el <i>Compendio teórico y práctico de la modulación</i> y otros tratados españoles	290
Capítulo VI. Una metodología analítica para la música litúrgica de José Lidón ..	299
Hacia los elementos estructurales: el concepto de tonalidad en las teorías musicales del siglo XVIII	303
Los elementos estructurales: terminología de tonalidades y armonías	308
Los elementos estructurales: líneas de bajos fundamentales y cadencias	315
Bajos que utilizan la resonancia natural del cuerpo sonoro	316
Líneas de bajos fundamentales con licencias	318
Líneas de bajos fundamentales para cláusulas	320
Líneas de bajos fundamentales modulantes	325
Líneas de bajos cantantes	326
Líneas de bajos para determinados procedimientos armónicos	327
Los elementos expresivos: tópicos y procedimientos musicales	329
Un modelo analítico para la música vocal religiosa de José Lidón	340
Representación de las líneas de bajos: simbología y cifrado	346
PARTE III. ANÁLISIS DE LA MÚSICA LITÚRGICA DE JOSÉ LIDÓN	351
Capítulo VII. Introducción a la música vocal religiosa de José Lidón	353
Obras no localizadas y de autoría incierta	357
Archivos que conservan música vocal religiosa de José Lidón	358
Distribución cronológica de las obras y composiciones sin fechar	360
Consideraciones generales sobre la música vocal religiosa de José Lidón	361
Continuidad de la interpretación de la obra vocal religiosa de José Lidón	376
Capítulo VIII. Letanías de la Virgen y Salves	379
Las letanías de la Virgen	381
Las Salves	386
El dúo <i>Ad te clamamus</i> de la Salve de 1782	390

Capítulo IX. Misas y secuencias	401
Las misas.....	401
Las secuencias del <i>Corpus</i>	422
 Capítulo X. Lamentaciones y Misereres.....	 437
Las lamentaciones.....	437
Otros elementos expresivos en las lamentaciones	479
Los misereres	480
 Capítulo XI: Villancicos y oratorios	 491
Villancicos	491
El villancico a Nuestra Señora de 1773.....	493
Los villancicos de los Santos Inocentes	496
Los villancicos a Nuestra Señora de 1790.....	508
Oratorios y cantatas	515
El <i>Oratorio a Santa Bárbara</i>	516
La <i>Cantata Sacra a cuatro voces y grande orquesta sobre el salmo Diligam te Domine</i>	526
Tipologías de las arias de los oratorios.....	529
El <i>Salmo de David «Oye, Señor, mi súplica»</i>	542
 Capítulo XII: <i>Te Deum</i>, Vísperas y Completas y el Oficio de Difuntos.....	 547
Los <i>Te Deum</i>	547
Vísperas y Completas	567
El Oficio de Difuntos	582
 CONCLUSIONES	 595
Estructura y expresión en la obra vocal religiosa de José Lidón	599
La paleta tonal como rasgo de estilo	601
Líneas armónicas: tipos y usos	607
Uso local de la armonía y tópicos expresivos	610
Nuevas vías de investigación.....	613

Bibliografía.....	615
--------------------------	------------

VOLUMEN II

I. CATÁLOGO DE OBRAS DE JOSÉ LIDÓN.....	3
Introducción	5
Archivos y catálogos	5
Criterio de numeración	8
Observaciones acerca de nuevas obras de José Lidón.....	9
L0-L1: Música vocal religiosa.....	14
L00: Cánticos.....	14
L01: Completas	14
L02: Himnos.....	14
L03: Lamentaciones	16
L04: Letanías	28
L05: Misas	29
L06: Oficios de difuntos.....	31
L07: Oratorios y cantatas.....	32
L08: Responsorios	34
L09: Salmos.....	34
L10: Salves	37
L11: Secuencias.....	39
L12: Villancicos	40
L13: Vísperas.....	42
L19: Otras obras	43
L2: Música teatral	44
L20: Óperas	44
L21: Tonadillas.....	44
L22: Zarzuelas	45
L29: Otras obras	45
L3: Música de tecla.....	46
L30: Caprichos	46
L31: Fugas	46
L32: Glosas.....	52
L33: Intentos y pasos.....	54

L34: Sonatas	57
L35: Versos	73
L39: Otras obras para tecla.....	77
L4: Música de cámara.....	80
L40: Cuartetos	80
L41: Sonatas	80
L5: Música orquestal	81
L50: Conciertos	81
 II. TRANSCRIPCIÓN DE LA <i>EXPLICACIÓN DE LA COMPOSICIÓN</i> DE JOSÉ LIDÓN (BNE, MP/4033/1)	 83
 III. EDICIÓN DE OBRAS DE JOSÉ LIDÓN	 119
Particularidades de la notación musical de José Lidón y criterios de edición	121
Problemas de identificación de la información contenida en la partitura	121
Ambigüedad y discrepancia de ligaduras	124
El signo de <i>staccato</i>	128
Las indicaciones de matiz.....	134
Las ornamentaciones	136
Criterios de edición de la obra de José Lidón	139
Correcciones específicas de cada obra.....	141
<i>Miserere a cuatro voces (s.f.)</i>	<i>149</i>
<i>Villancico a Nuestra Señora «Albricias que María» (1773).....</i>	<i>162</i>
<i>Oratorio a Santa Bárbara (selecc.) (1775)</i>	<i>204</i>
Nº 1. <i>Maravilloso asombro</i> (recitado acompañado).....	204
Nº 2. <i>El Cielo y la Tierra con luces y flores</i> (cuatro)	211
Nº 6. <i>Si agricultor airoso</i> (aria)	229
Nº 7. <i>Ya Bárbara contempla</i> (recitado)	247
Nº 8. <i>Dulcemente se ve herida</i> (aria)	248
Nº 10. <i>Haga salva lo acorde a mi contento</i> (recitado acompañado).....	262
<i>Letanía de Nuestra Señora a ocho con violines, oboes y trompas</i> (1782).....	<i>269</i>
<i>Salve a ocho con violines, oboes y trompas</i> (1782)	<i>346</i>
Tres lamentaciones para el Miércoles Santo (1789)	409
<i>Lamentación Primera del Miércoles Santo a solo de tiple con violines, flautas, fagot y violones obligados</i> (1789)	<i>409</i>

<i>Lamentación Segunda del Miércoles Santo a solo de contralto con violines, flautas, violas y trompa sola (1789)</i>	427
<i>Lamentación Tercera del Miércoles Santo de tenor a solo con violines, flautas, fagot y bajón solo (1789)</i>	445
<i>Misa breve a ocho con violines, oboes y clarines sobre los himnos «Sacris solemniis» y «Pange lingua» (1789)</i>	462
Tres lamentaciones para el Miércoles Santo (1797)	550
<i>Lamentación Primera del Miércoles Santo para voz de tiple (1797)</i>	550
<i>Lamentación Segunda del Miércoles Santo para contralto (1797)</i>	566
<i>Lamentación Tercera del Miércoles Santo para tenor (1797)</i>	579
<i>Secuencia del Corpus a ocho con violines, oboes y trompas (1805)</i>	594
<i>Himno del Común de Apóstoles y Evangelistas «Exultet orbis gaudiis» a cuatro duplicado con violines, oboes, viola y bajo (1806)</i>	634
<i>Cantata sacra a cuatro voces y grande orquesta sobre la traducción del salmo Diliam te Domine. Aria Che sarà? Qual cupo suono</i>	646
<i>Te Deum a ocho con toda orquesta (1814)</i>	662
<i>Te Deum a dos coros y grande orquesta obligada (1816)</i>	723
Tres lamentaciones para el Miércoles Santo (1817)	772
<i>Lamentación Primera del Miércoles Santo a solo de tenor y grande orquesta obligada (1817)</i>	772
<i>Lamentación Segunda del Miércoles Santo a solo de contralto y grande orquesta obligada (1817)</i>	787
<i>Lamentación Tercera del Miércoles Santo a solo de bajo con violines, oboes o clarinetes, trompas, violas, fagot y bajo (1817)</i>	802
<i>Oficio de difuntos (1821-1824)</i>	817
Invitatorio	817
Salmo 6º: <i>Domine ne in furore</i>	873
Lección 1ª: <i>Parce mihi</i>	912
Lección 2ª: <i>Tedet animam meam</i>	927
<i>Obra principal orgánica dirigida por los 24 términos de la modulación</i>	947

Listado de tablas

VOLUMEN I

Tabla 1.1. Compañeros de José Lidón durante su estancia de colegial en el Real Colegio (1758-1768).....	60
Tabla 2.1. Posiciones otorgadas por el tribunal a los opositores a organista de la Real Capilla en 1768.....	68
Tabla 2.2. Esquema del ejercicio de oposición de Manuel Narro de 1768.	73
Tabla 2.3. Esquema del ejercicio de oposición de José Lidón de 1768.	75
Tabla 2.4. Profesores del Real Colegio de Niños Cantores de Madrid entre 1771 y 1827.	84
Tabla 2.5. Inventarios relacionados con la enseñanza musical del Real Colegio de Niños Cantores.	86
Tabla 2.6. Nómina de los maestros y músicos de la casa de Benavente de agosto de 1781.	95
Tabla 2.7. Posibles arias de la zarzuela <i>El Barón</i> de José Lidón según libreto de la Biblioteca Nacional de España (BNE, MSS 15764).	104
Tabla 3.1. Obras de José Lidón y de Antonio Ugena compuestas entre 1788 y 1804 para la Real Capilla.	117
Tabla 3.2. Sueldos anuales de José Lidón por sus diferentes ocupaciones entre 1768 y 1804.	128
Tabla 3.3. Integrantes de la primera Junta Directiva de la <i>Concordia Funeral</i> en 1797.	133
Tabla 3.4. Entrada del teatro del Príncipe según el <i>Diario de Madrid</i> en las diferentes representaciones de la ópera <i>Glaura</i> y <i>Cariolano</i> de José Lidón.	133
Tabla 3.5. Números de la ópera <i>Glaura</i> y <i>Cariolano</i> (1791) de José Lidón.	136
Tabla 3.6. Comparación de los textos de las escenas de Berenice de la ópera <i>Antígono</i> de P. Metastasio y de Glaura de la ópera <i>Glaura</i> y <i>Cariolano</i>	139
Tabla 3.7. Texto y tonalidades del aria <i>No a unas fieras intratables</i> de la ópera <i>Glaura</i> y <i>Cariolano</i> de José Lidón.	147
Tabla 4.1. Alumnos del Real Colegio de Niños Cantores durante los primeros años del rectorado de José Lidón.	154
Tabla 4.2. Obras de José Lidón fechadas entre 1805 y 1808 conservadas en el Archivo General de Palacio.	157
Tabla 4.3. Integrantes de las plazas de músicos de la Real Capilla y salario anual en 20 de abril de 1809 según el informe realizado por el maestro de capilla José Lidón.	161
Tabla 4.4. Plantilla y salarios mensuales de la Real Capilla y Cámara según decreto del 21 de diciembre de 1809.	163

Tabla 4.5. Plazas de músicos y salario anual de la Real Capilla de los años 1809 y 1815.	171
Tabla 4.6. Obras de José Lidón, Francisco Federici, Mariano Rodríguez de Ledesma e Ignacio Ducasi de entre 1814 y 1820 conservadas en el Archivo General de Palacio.	179
Tabla 4.7. Organistas de la Real Capilla durante el magisterio de José Lidón.	185
Tabla 4.8. Plantilla y dotación anual en reales de la Real Capilla según el reglamento de 1824.	189
Tabla 4.9. Propiedades del matrimonio de José Lidón y Manuela Anastasia Millas según la testamentaria de 1842.	193
Tabla 5.1. Compases descritos en el cuadernillo de rudimentos de música de José Lidón.	215
Tabla 5.2. Contenido del cuadernillo <i>Explicación de la composición</i> de José Lidón.	221
Tabla 5.3. Estructura de una oración armónica según el capítulo 15º del <i>Tratado Fundamental de la Música</i> de José Teixidor.	226
Tabla 5.4. Estructura de una oración armónica según el capítulo 29º del <i>Tratado Fundamental de la Música</i> de José Teixidor.	227
Tabla 5.5. Estructura de la práctica 24 de la <i>Explicación de la composición</i> de José Lidón según la definición de oración armónica del capítulo 15º del <i>Tratado Fundamental de la Música</i> de José Teixidor.	227
Tabla 5.6. Estructura de la práctica 29 de la <i>Explicación de la composición</i> de José Lidón según la definición de oración armónica del capítulo 29º del <i>Tratado Fundamental de la Música</i> de José Teixidor.	228
Tabla 5.7. Denominación de las escalas y sus alteraciones según el cuadernillo <i>Explicación de la composición</i>	232
Tabla 5.8. Relación de fuentes que mencionan trabajos teóricos de José Lidón sobre acompañamiento y enseñanza de instrumentos de tecla.	233
Tabla 5.9. Contenido teórico de las <i>Reglas generales o Escuela de acompañar al órgano o clave</i> de Félix Máximo López (BNE, M/1188).	243
Tabla 5.10. Modulaciones y número de variantes en el <i>Compendio teórico y práctico</i> de José Lidón.	257
Tabla 5.11. Modulaciones <i>burladas</i> en el <i>Compendio teórico y práctico</i> de José Lidón.	258
Tabla 5.12. Recorrido de tonalidades en la <i>Obra orgánica a cuatro voces dirigida por los 24 términos de la modulación</i> de José Lidón.	279
Tabla 5.13. Resumen de las modulaciones del primer intento de la <i>Obra orgánica a cuatro voces dirigida por los 24 términos de la modulación</i> de José Lidón.	288
Tabla 6.1. Denominación de las tonalidades según Pedro Aranaz, José Lidón y José Teixidor.	309
Tabla 6.2. Modos adjuntos y relativos según J. Teixidor (<i>Tratado Fundamental de la Música</i> , cap. 10º).	310
Tabla 6.3. Modos adjuntos y relativos según J. Teixidor (<i>Tratado Fundamental de la Música</i> , cap. 13º).	310

Tabla 6.4. Modos análogos de Do mayor y La menor según Antonio Eximeno.....	311
Tabla 6.5. Denominaciones del acorde perfecto y sus inversiones según Teixidor, Soler, Santa María y Aranaz.	312
Tabla 6.6. Asonancias de los modos mayor y menor según J. Teixidor.	314
Tabla 6.7. Alteraciones de las asonancias de primer y segundo orden según J. Teixidor.	315
Tabla 6.8. Figuras retóricas incluidas en el tratado <i>Música universal o principios universales de la música</i> de Pedro de Ulloa.	330
Tabla 6.9. Tópicos musicales para expresión de los afectos incluidos en el poema <i>La Música</i> de Tomás de Iriarte.	332
Tabla 6.10. Recursos expresivos utilizados por José Lidón en las dos primeras estrofas de las lamentaciones primeras del Miércoles Santo de 1789, 1797 y 1817.	340
Tabla 6.11. Niveles formales en el análisis musical de José Teixidor.	343
Tabla 6.12. Representación de armonías en las líneas de bajos de los análisis de la música de José Lidón.....	350
Tabla 7.1. Número de obras musicales de José Lidón.....	354
Tabla 7.2. Distribución por archivos de la obra vocal religiosa de José Lidón.....	358
Tabla 7.3. Distribución cronológica de la obra vocal religiosa fechada de José Lidón	360
Tabla 7.4. Combinaciones vocales de las obras policorales de José Lidón.....	364
Tabla 7.5. Funciones de la Real Capilla en 1855 con interpretaciones de música de José Lidón.....	378
Tabla 8.1. Letra y división por secciones de las <i>Letanías de la Virgen</i> de J. Lidón de 1782, 1789 y 1820.	382
Tabla 8.2. Estructura de la sinfonía de la <i>Salve</i> de 1782 de J. Lidón según el esquema formal para una oración armónica presentado por J. Teixidor (<i>Tratado fundamental...</i> , capítulo 29).....	388
Tabla 8.3. Letra y división por secciones de las salves de J. Lidón (1767, 1770, 1782, 1789 y 1820).....	388
Tabla 8.4. Estructura del dúo <i>Ad te clamamus</i> para tiple y alto de la <i>Salve</i> de 1782 de J. Lidón.....	392
Tabla 9.1. Comparación del número de compases de las diferentes partes de las misas de Lidón de 1789, 1806 y la conservada en el RCSMM sin fecha.	402
Tabla 9.2. División en secciones del Gloria de las misas de José Lidón.....	405
Tabla 9.3. Divisiones del Credo de las misas de José Lidón.....	409
Tabla 9.4. División de las secuencias del <i>Corpus</i> de 1805 y 1807 de J. Lidón.....	425
Tabla 10.1. Textos e íncipits de cada lamentación de Semana Santa tras el Concilio de Trento.	438
Tabla 10.2. Reutilización en años posteriores de las lamentaciones de J. Lidón conservadas en el Archivo General del Palacio Real.	442
Tabla 10.3. Estructura general de las lamentaciones de J. Lidón para la Real Capilla.	445

Tabla 10.4. Estructura general de la <i>Lamentación Segunda del Jueves Santo a dúo</i> (s.f.) y de la <i>Lamentación Segunda del Jueves Santo solo de alto</i> (renov. 1799) de J. Lidón.	447
Tabla 10.5. División según el texto de las lamentaciones segundas para el Miércoles Santo de 1789, 1797, 1807, 1808 y 1817 de J. Lidón.	449
Tabla 10.6. Procedimientos musicales para cada sección del texto correspondiente a una lamentación segunda del Miércoles Santo utilizados por J. Lidón en sus lamentaciones de 1789, 1797, 1807, 1808 y 1817.	478
Tabla 10.7. Plantilla vocal e instrumental y reutilizaciones de los misereres conservados de J. Lidón.	482
Tabla 10.8. Secciones de los misereres de J. Lidón.	484
Tabla 11.1. Villancicos compuestos por José Lidón.	491
Tabla 11.2. Estructura general de los villancicos de J. Lidón.	493
Tabla 11.3. Secciones del <i>Villancico general a Nuestra Señora a ocho con violines, oboes obligados y trompas</i> (1773) de J. Lidón.	495
Tabla 11.4. Secciones del <i>Villancico de Inocentes a cinco voces con pequeña orquesta, «Alerta, alerta, compañeros»</i> de J. Lidón conservado en la BNE.	499
Tabla 11.5. Secciones del <i>Villancico de los Santos Inocentes a 5 voces con violines, oboes, fagotes, trompas y clarín, «Alerta, alerta, compañeros»</i> (1789) de J. Lidón conservado en el Palacio Real.	500
Tabla 11.6. Secciones del <i>Villancico a ocho a Nuestra Señora con violines, oboes, trompas y bajo «Hoy se ostenta María»</i> de J. Lidón conservado en el monasterio de Montserrat.	510
Tabla 11.7. Comparación de las coplas del <i>Villancico a ocho a Nuestra Señora con violines, oboes, trompas y bajo «Hoy se ostenta María»</i> de J. Lidón con la segunda estrofa del himno <i>O gloriosa Virginum</i>	513
Tabla 11.8. Secciones del <i>Villancico a ocho para la Bajada de Nuestra Señora con violines, oboes y trompas obligadas «Hoy descende María»</i> de J. Lidón conservado en el monasterio de Guadalupe.	514
Tabla 11.9. Libretos conservados de oratorios a Santa Bárbara para el Real Colegio de Niños Cantores de Madrid.	518
Tabla 11.10. Números del <i>Oratorio a Santa Bárbara</i> (1775) de J. Lidón.	521
Tabla 11.11. Números de la <i>Cantata sacra a cuatro voces sobre la traducción del salmo Diligam te Domine</i> de J. Lidón.	528
Tabla 11.12. Esquema formal tipo 1a de las arias de J. Lidón tomando como modelo el aria <i>Si agricoltor airoso</i>	532
Tabla 11.13. Esquema formal tipo 2a de las arias de J. Lidón tomando como modelo el aria <i>A dispetto vedranno, o Signore</i>	534
Tabla 11.14. Esquema formal tipo 2b de las arias de J. Lidón tomando como modelo el aria <i>Ya no temo la cadena</i>	535
Tabla 11.15. Esquema formal tipo 3a de las arias de J. Lidón tomando como modelo el aria <i>Como nave después de tormenta</i>	536

Tabla 11.16. Esquema formal tipo 3b de las arias de J. Lidón tomando como modelo el aria <i>Che sarà? Qual cupo suono</i>	537
Tabla 11.17. Esquema formal tipo 3d de las arias de J. Lidón tomando como modelo el aria <i>Quién camina en noche oscura</i>	539
Tabla 11.18. Tipos y tonalidades de las arias del <i>Oratorio a Santa Bárbara</i> de J. Lidón.	540
Tabla 11.19. Tipos y tonalidades de las arias de la <i>Cantata sacra a cuatro voces sobre la traducción del salmo Diligam te Domine</i> de J. Lidón.....	540
Tabla 11.20. Estructura del aria <i>¿Cómo sola, Glaura mía?</i> de la ópera <i>Glaura y Cariolano</i> de J. Lidón.....	542
Tabla 11.21. Secciones del <i>Salmo de David «Oye, Señor, mi súplica»</i> de J. Lidón (BNE, MP/3176/4).....	545
Tabla 12.1. División en frases y secciones de los <i>Te Deum</i> de J. Lidón.	551
Tabla 12.2. Tipo de música para los salmos, himnos y cánticos de Vísperas y Completas en la Real Capilla en función de la clase de la festividad.....	568
Tabla 12.3. Tipo de música para las Vísperas de primera y segunda clase celebradas en la Real Capilla.	570
Tabla 12.4. Funciones externas de los músicos de la Real Capilla según la tabla de 1760.	571
Tabla 12.5. Composiciones de José Lidón para los oficios de Vísperas y Completas.	573
Tabla 12.6. Secciones del <i>Himno del Común de Apóstoles y Evangelistas «Iste confessor»</i> (1806) de J. Lidón.	579
Tabla 12.7. Voces e instrumentos utilizados para cada obra del Oficio de Difuntos de José Lidón.....	583
Tabla 12.8. División en secciones del Invitorio del Oficio de Difuntos de J. Lidón.	586
Tabla 12.9. División en secciones del salmo <i>Domine, ne in furore</i> del Oficio de Difuntos de J. Lidón.	591
Gráfico C.1. Conjunto de tonalidades cercanas en las obras litúrgicas de José Lidón tomando Do mayor y La menor como referencia de tonalidad principal.	602
Gráfico C.2. Ampliación del conjunto de tonalidades cercanas en las obras litúrgicas de José Lidón tomando Do mayor y La menor como referencia de tonalidad principal. .	604

VOLUMEN II

Tabla I.1. Criterio de numeración del catálogo de las obras de José Lidón	8
Tabla I.2. Localización y denominación de las obras de tecla de José Lidón o atribuibles a él conservadas en BC, M926 y denominación por otras fuentes.	11
Tabla III.1. Equivalencias de dinámicas entre las partituras de Lidón y la notación actual.....	134

Listado de ilustraciones

VOLUMEN I

Ilustración 2.1. Portada de la edición impresa de las <i>Seis fugas para órgano</i> de José Lidón (Iglesia de Sant Martí de Cassà de la Selva, Gerona).	89
Ilustración 4.1: José de Zayas: <i>Escuela práctica de solfear</i> , primer tomo, ejercicio 13º del manuscrito BNE, sig. M/1242.	156
Ilustración 4.2. Firmas de José Lidón y Manuela Anastasia Millas en el testamento realizado en 1824 ante el notario Anselmo Ordoñez.....	176
Ilustración 4.3. Retrato de Mariano Lidón realizado por Francisco Gutiérrez en 1847 (copia en blanco y negro perteneciente al Ateneo de Madrid).	205
Ilustración 5.1. Diferentes signos explicados en el cuadernillo de rudimentos de música de José Lidón (ABASF, A-2225, fol. 8v).....	216
Ilustración 5.2. Armonización de los grados de la escala de tonalidades mayores con sostenidos según José Lidón (ASA, Ms. 936, p. 71).	236
Ilustración 5.3. Armonización de los grados de la escala de tonalidades mayores con bemoles y de tonalidades menores con sostenidos según José Lidón (ASA, Ms. 936, p. 73).....	237
Ilustración 5.4. Armonización de los grados de la escala de tonalidades menores con bemoles según José Lidón (ASA, Ms. 936, p. 75).	237
Ilustración 5.5. Tres primeras lecciones de bajos posiblemente atribuibles a José Lidón incluidas en el manuscrito del santuario de Arantzazu (ASA, Ms. 936, p. 77).....	241
Ilustración 5.6. Lecciones cuarta y quinta de bajos posiblemente atribuibles a José Lidón incluidas en el manuscrito del santuario de Arantzazu (ASA, Ms. 936, p. 79).	241
Ilustración 5.7. Portada del <i>Compendio teórico y práctico de la modulación</i> de José Lidón conservado en la Biblioteca de Catalunya (BC, M 132).....	251
Ilustración 5.8. Rueda de tonalidades del <i>Compendio teórico y práctico de la modulación</i> de José Lidón conservado en la Biblioteca de Catalunya (BC, M. 132, fol. 10r)	252
Ilustración 6.1. Modelo de interacción entre los elementos estructurales y expresivos según Kofi Agawu.	302
Ilustración 9.1. Portada y primera hoja de la parte de tenor primero de la <i>Misa a ocho con violines, oboes y trompas</i> de José Lidón conservada en el RCSMM (sig. M-61).	402
Ilustración 10.1. Portada de la parte de flauta primera de la <i>Lamentación Primera del Miércoles Santo</i> de 1789 de J. Lidón con la corrección de instrumento para una interpretación posterior a 1815.	443
Ilustración 10.2. Portada de la parte de oboe primero de la <i>Lamentación Tercera del Miércoles Santo</i> de 1789 (1798) de J. Lidón con la corrección de instrumento para una interpretación posterior a 1815.	443
Ilustración 10.3. Acompañamiento del <i>Miserere a cuatro voces</i> conservado en el Archivo del Santuario de Arantzazu, sig. Ms. 312.....	482

Ilustración 10.4. Comienzo del Borrador del <i>Miserere a ocho voces solas</i> compuesto por José Lidón en 1769 (AGP, Real Capilla, C ^a 858, exp. 759).....	483
Ilustración 11.1. Portada de las partes conservadas del <i>Villancico general a Nuestra Señora a ocho con violines, oboes obligados y trompas</i> (1773) de J. Lidón (RB, MUSS-MD-93(9)).	494
Ilustración 11.2. Comienzo del <i>Oratorio a Santa Bárbara</i> de J. Lidón (RB, MUS-MSS-0682).....	517
Ilustración 11.3. Portada de la parte de viola del <i>Oratorio a Santa Bárbara</i> de J. Lidón (RCSMM, M-60).....	517
Ilustración 11.4. Portada del libreto del <i>Oratorio a Santa Bárbara</i> de José Lidón (Toledo, Biblioteca de Castilla-La Mancha, sig. 4-23096 (10)).....	517
Ilustración 11.5. Comienzo de la <i>Cantata Sacra a cuatro voces sobre la traducción del salmo Diligam te Domine</i> de José Lidón (BHM, MUS 693-12).....	527
Ilustración 11.6. Comienzo del <i>Salmo de David «Oye, Señor, mi súplica»</i> de José Lidón (BNE, MP/3176/4).	543
Ilustración 12.1. Comienzo de la partitura del <i>Te Deum</i> de 1814 de José Lidón (AGP, Real Capilla, Música, C ^a 869, Exp. 805).....	548
Ilustración 12.2. Portada de las partes del <i>Magnificat a ocho voces</i> de José Lidón conservado en la catedral de Ciudad Rodrigo (ACCR, 5/3).....	574
Ilustración 12.3. Correcciones en la fecha de la cubierta (a) y de las cabeceras del Invitatorio (b), del salmo <i>Domine, ne in furore</i> (c) y de la segunda lección (d) del Oficio de Difuntos de José Lidón (AGP, Real Capilla, Música, C ^a 861, exp. 774).	583

VOLUMEN II

Ilustración I.1. Comienzo del <i>Verso 3º</i> incluido en el folio 93v del manuscrito MUS_MSS_0682 de la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid.	12
---	----

Abreviaturas utilizadas

Abreviaturas de voces e instrumentos:

A.	Alto
Ac.	Acompañamiento
Ar.	Arpa
B.	Bajo
Bar.	Barítono
B.c.	Bajo continuo
B.f.	Bajo fundamental
Bj.	Bajón
Cb.	Contrabajo
Cl.	Clarinete
Cla.	Clarín
Clav.	Clave
Fg.	Fagot
Fl.	Flauta
Ob.	Oboe
Obl.	Obligado
Org.	Órgano
Pf.	Pianoforte
Rip.	Ripieno
S.	Soprano
T.	Tenor
Tec.	Teclado
Ti.	Tiple
Tp.	Trompa
Va.	Viola
Vc.	Violoncello
Vi.	Violín
Vn.	Violón

Archivos y bibliotecas:

ABASF	Archivo - Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando
ACAL	Archivo de la catedral de Albarracín

ACAv	Archivo de la catedral de Ávila
ACM	Archivo de la catedral de Málaga
ACCR	Archivo diocesano de la catedral de Ciudad Rodrigo
ACO	Archivo de la catedral de Orense
ACS	Archivo de la catedral de Santiago de Compostela
ACSA	Archivo de la catedral de Salamanca
ACSC	Archivo de la catedral de Santiago de Chile
ACSe	Archivo de la catedral de Segorbe
ACV	Archivo de la catedral de Valencia
ACZ	Archivo de la catedral de Zaragoza
ADCO	Archivo Diocesano de la catedral de Orihuela
ADM	Archivo Diocesano de Madrid
AGP	Archivo General del Palacio Real de Madrid
AHN	Archivo Histórico de Madrid
AHPM	Archivo Histórico de Protocolos de Madrid
AMG	Archivo del Real Monasterio de Guadalupe
AMM	Archivo musical del Monasterio de Montserrat
ASA	Archivo biblioteca del Santuario de Arantzazu
ASE	Archivo de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy (Salamanca)
BC	Biblioteca de Catalunya
BHM	Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
BNE	Biblioteca Nacional de España
RB	Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid
RCSMM	Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Abreviaturas generales para fuentes documentales

C ^a	Caja
Carp.	Carpeta
Ct.	Cartas
Doc.	Documento
Exp.	Expediente
Leg.	Legajo
Ms. / Mss.	Manuscrito
S.f.	Sin fecha

Resumen

Esta tesis doctoral, titulada «El compositor José Lidón (1748-1827). Obra teórica y análisis de su música litúrgica», se propone el estudio de la música vocal litúrgica del compositor José Lidón Blázquez, nacido en Béjar (Salamanca) en 1748 y fallecido en Madrid en 1827. Aborda también una actualización de la biografía del músico, permitiendo así conectar el recorrido vital de Lidón con su obra, así como el estudio de sus trabajos teóricos de tipo pedagógico conservados, material necesario para la adecuada comprensión de su música y que es puesto en relación con otros trabajos teóricos contemporáneos. Igualmente, se incluye un catálogo completo de la obra de José Lidón, así como la edición de una serie de obras religiosas representativas de su estilo e ilustrativas de los distintos periodos de su trayectoria creativa.

La investigación y estudio realizados pretenden contribuir al conocimiento de la música religiosa en España durante la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX mediante un acercamiento al repertorio de uno de sus principales representantes. José Lidón ocupó durante ese periodo los puestos más relevantes de la Real Capilla del Palacio Real de Madrid: organista desde 1768 tras diez años de estudio en el Real Colegio de Niños Cantores de Madrid, maestro de Estilo Italiano en dicho Colegio desde 1771 y hasta su fallecimiento, vicemaestro desde 1788 y maestro de capilla desde 1805. Es, por tanto, una figura que debe estudiarse dentro de la música española de estos años en la medida que se ha aceptado que la Real Capilla es una institución principal y vanguardista durante el siglo XVIII. Si bien existen estudios centrados en alguna de las más importantes figuras de la Real Capilla durante el siglo XVIII, como José de Torres o José de Nebra, no existe ninguno que aborde de manera detallada y completa su biografía prestando atención a los diferentes periodos, por lo que es un objetivo necesario de esta tesis doctoral que, además, pretende aclarar algunas de las confusiones que han existido sobre la vida del compositor.

Mientras diferentes estudios se han encargado de la música de tecla de José Lidón, de sus pocas —aunque interesantes— aportaciones a la música teatral de la época o de su escaso repertorio camerístico, el conjunto más importante y numeroso de su obra musical, la música vocal religiosa, no ha sido objeto de estudio anteriormente, por lo que se muestra completamente necesario realizarlo para entender la labor completa de este compositor español. En este sentido, la gran producción de José Lidón permite un estudio pormenorizado según géneros litúrgicos que pueda detallar todos los aspectos musicales y de relación con el texto, por lo que hemos decidido llevar a cabo un estudio global de su obra litúrgica. A pesar de que nos estamos refiriendo a la música litúrgica de Lidón, hemos incluido otras obras vocales religiosas, como los villancicos y oratorios que son de enorme interés para completar el recorrido por la música vocal religiosa de José Lidón, a la vez que son exponentes de composiciones en lengua castellana que nos interesaba considerar en este trabajo.

El estudio de la obra religiosa de José Lidón permite iluminar el periodo que conecta la labor compositiva en la Real Capilla de las décadas centrales del siglo XVIII de Francisco Corselli y José de Nebra —músicos del barroco español con los que Lidón tuvo un especial contacto— con los compositores románticos del siglo XIX, como Mariano Rodríguez de Ledesma o Hilarión Eslava. En relación a esto, la historia de la música española de finales del siglo XVIII presenta un destacado vacío de estudios sobre la música religiosa y, especialmente, de la música sobre textos litúrgicos en latín, lo que conlleva una escasa aparición de la figura de José Lidón.

En lo concerniente a la obra teórica del compositor, ligada fundamentalmente a su actividad docente, este trabajo pretende extraer mediante su estudio descriptivo información útil para la comprensión de la música desde los propios parámetros de la época, en ocasiones diferentes de los aceptados actualmente. Es escasa la cantidad de trabajos teóricos de Lidón conservados, pero aun así son muy significativos y suficientes para poder obtener información interesante y, sobre todo, para poderlos conectar con otros tratadistas contemporáneos de los que conservamos obras más extensas y que permitan configurar una teoría de la composición musical del periodo más completa.

Así, en el primer volumen de esta tesis, una primera parte dedica cuatro capítulos a la biografía de José Lidón. La división cronológica de esta parte, a pesar de ocasionar alguna descompensación en cuanto a la información disponible y extensión de los capítulos, es la más apropiada si consideramos los distintos nombramientos de Lidón en los principales puestos de la Real Capilla como momentos cruciales de su biografía que condicionan especialmente su producción de música religiosa. La segunda parte de la tesis estudia las obras teóricas de José Lidón y desarrolla, a partir de este estudio, aspectos metodológicos para el análisis de sus obras religiosas teniendo en cuenta también las contribuciones teóricas de otros autores de la época. Finalmente, la tercera parte aborda en seis capítulos el estudio analítico y descriptivo de la producción vocal religiosa del compositor, prestando especial atención a los procedimientos formales, armónicos y expresivos utilizados en función del texto concreto que se encuentra en el origen de cada composición. Este estudio permite presentar unas conclusiones en las que identificamos los elementos estilísticos más característicos de la música litúrgica de José Lidón: la utilización de tres niveles para la construcción musical. El primero gobierna el recorrido tonal de la obra musical, el segundo conecta los elementos estructurales armónicos con los procedimientos expresivos y el tercero, más superficial, hace uso de tópicos para una más inmediata comunicación del significado del texto litúrgico.

En el segundo volumen de este trabajo se incluye un catálogo de la obra completa del compositor, una vez comprobadas las distintas referencias en catálogos y archivos, confiando en que será una herramienta útil para futuros estudios sobre el músico, aunque necesariamente sujeta a nuevas entradas que procedan de descubrimientos de nuevas fuentes. Tras el catálogo, se incluye la transcripción de una de las fuentes teóricas más importantes utilizadas en nuestro trabajo: el cuadernillo *Explicación de la composición* conservado en la Biblioteca Nacional de España. A continuación, aportamos una discusión acerca de los aspectos relacionados con la notación utilizada por José Lidón y la edición de diferentes obras religiosas, pretendiendo abarcar en lo posible toda la biografía del músico y los diferentes géneros litúrgicos.

Abstract

This dissertation, entitled «El compositor José Lidón (1748-1827). Obra teórica y análisis de su música litúrgica», proposes a study of liturgical vocal music by the composer José Lidón Blázquez, born in Béjar (Salamanca) in 1748 and died in Madrid in 1827. It also deals with an update of the biography of the musician, connecting the life of Lidón with his work, as well as the study of his preserved theoretical works of pedagogical type in relation to other contemporary theoretical works, material necessary for the proper understanding of his music. A catalog of the musical compositions of José Lidón is also included, as well as the edition of a series of religious works representative of his style and illustrative of the different periods of his creative career.

The undertaken research and study are intended to contribute to the knowledge of religious music in Spain during the second half of the 18th century and beginning of the 19th century through the repertoire of one of its major representatives. During that period, José Lidón held the most relevant position at the Real Capilla in Madrid: organist since 1768, after ten years of study at Real Colegio de Niños Cantores de Madrid; maestro of Italian style in this institution from 1771 until his death; vice maestro from 1788; and maestro di cappella since 1805. He is, therefore, a figure that should be studied within the context of Spanish music during these years, inasmuch as it has been accepted that the Real Capilla was a principal and avant-garde institution during the 18th century. Although studies have focused on some of the most important figures of the Real Capilla during the 18th century, such as José de Torres or José de Nebra, there are none that address his complete and detailed biography with attention to the different periods, so it is a necessary aim of this doctoral thesis, in addition, to clarify some of the confusion that has existed about the life of the composer.

While different studies have been undertaken on the keyboard music of José Lidón, of his few —although interesting— contributions to the theatrical music of the time, or his scarce chamber music repertoire, the most important and numerous set of his musical work, religious vocal music, has not been studied previously, which is shown to be absolutely necessary in order to understand the complete work of this Spanish composer. In this sense, the great production of José Lidón allows a thorough study according to liturgical genres that can detail all the musical aspects and relationship with the text, so we have decided to carry out a comprehensive study of his liturgical work. While we are referring to the liturgical music of Lidón, we have included other vocal religious works, like the villancicos and oratorios that are of enormous interest to complete the journey through José Lidón's religious vocal music, at the same time they are exponents of compositions in the Spanish language that we are interested in considering in this work.

The study of the religious work of José Lidón illuminates the period connecting the compositional work of the main decades of the 18th century's by Francisco Corselli and José de Nebra —Spanish Baroque musicians with whom Lidón had a special contact in the Real Capilla— with the romantic composers of the 19th century, such as Mariano Rodríguez de Ledesma or Hilarión Eslava. Regarding this matter, late 18th century Spanish music history presents a notable lack of studies on religious music, and, especially, on liturgical texts in Latin music, which results in a low appearance of the figure of José Lidón.

Concerning the theoretical work of the composer, mainly linked to his teaching activity, this work aims to extract, through use of descriptive study, useful information to understand the music within the context and parameters of the time,

occasionally different from those accepted at present. The amount of available theoretical works of Lidón is limited, nonetheless they are still very significant and sufficient to obtain interesting information, and, above all, to be able to connect with other contemporary writers that hold extensive works that allow us to configure a more complete theory of musical composition of the period.

Thus, the first part of the thesis devotes four chapters to the biography of José Lidón. The chronological division of this part, despite any imbalance in terms of the available information and extension of the chapters, is the most appropriate if we consider the various appointments of Lidón in the leading positions of the Real Capilla as crucial moments in his biography, especially affecting his production of religious music. The second part of this thesis studies the theoretical works of José Lidón, and develops, based on this study, methodological aspects for the analysis of his religious works, also taking into account the theoretical contributions of other authors of the time. Finally, the third part deals with six chapters of descriptive and analytical study of the composer's religious vocal production, with particular attention to the formal, expressive and harmonic procedures used depending on the specific text that is found in the origin of each composition. This study allows us to present conclusions where we can identify the most characteristic stylistic elements of Jose Lidón's liturgical music: the use of three levels for the building of music. The first one manages the tonal itinerary of the composition; the second one connects the structural elements of the harmony to the expressive procedures; and the third one, at the surface, uses topics to achieve a more immediate communication of the sense of the liturgical text.

In the second volume of this work, a catalogue of the complete works of the composer is included. Once the various references in catalogs and archives are proven, we trust that it will be a useful tool for future studies on the musician, although this is necessarily subject to new entries that come from discoveries of new sources. Following the catalog, the transcript of one of the most important theoretical sources used in our work is included: the *Explicación de la composición* notebook kept in the Biblioteca Nacional de España. Then we provide a discussion about aspects related with the notation used by José Lidón, and the edition of different religious works, aiming to include every biographic period of the musician and the different liturgical genres.

INTRODUCCIÓN

Objetivos

Nuestro interés en la música española de finales del siglo XVIII se debe a la importancia de este periodo como lugar común de confluencia de las últimas manifestaciones barrocas —con la importancia otorgada al bajo continuo, sus grandiosas formaciones polícorales y la exploración de nuevas combinaciones tímbricas— con los esfuerzos para construir teorías compositivas que permitieran entender la música a la luz de la razón proporcionando normas objetivas y universales para la construcción de la armonía, a la vez que los principios de la inmediatez, del equilibrio y de la simplicidad en la melodía se entremezclan con un infinito número de tópicos expresivos, convertidos en el canto del cisne de la retórica musical del anterior periodo. La combinación de estos elementos configura el estilo del clasicismo español, aunque somos plenamente conscientes del peligro de la utilización de este término en la medida que se ha relacionado con el estilo clásico vienés, modelo basado en la inmortal tríada formada por Haydn, Mozart y Beethoven y frente al cual todo lo demás supone un cumplimiento o una desviación de las normas compositivas. Querer profundizar en estos conceptos, partiendo de la hipótesis de que la música religiosa sigue en este periodo en la primera fila de la innovación y la incorporación de elementos musicales de distintos ámbitos, ha sido el punto de partida de nuestro trabajo, en el cual pretendemos contribuir a alumbrar un periodo de la música española que, si bien en otros países ha sido objeto de numerosos estudios, no solamente históricos, sino de índole analítica, en el nuestro había quedado ensombrecido por los gigantes de la primera mitad de siglo, como Sebastián Durón, José de Torres, Francesco Corselli o José de Nebra, por el auge de la música instrumental y por el desarrollo de la música escénica del siglo siguiente.

La elección del compositor José Lidón Blázquez no fue difícil. Al situarse como una figura central en la institución musical más prestigiosa del país precisamente en estos años y no disponer de un estudio de su amplia producción religiosa, poseía las cualidades deseadas para situarse como objeto de nuestra investigación, aunque solo podíamos partir de los diferentes testimonios de la época alabando el mérito del músico y su prestigio como maestro, sin consideraciones analíticas de estudios previos que pudieran evidenciar su importancia como compositor. Las primeras observaciones de su música, a partir de los manuscritos conservados en el Archivo General del Palacio Real, causaron nuestra sorpresa al observar la aparición en una misma composición de tonalidades más alejadas entre sí que en obras de compositores inmediatamente anteriores como José de Nebra, ambiciosos despliegues vocales virtuosísticos que emulaban el lenguaje operístico y eran ampliados por la participación del conjunto de voces junto a una gran plantilla orquestal, y el uso frecuente de una interesante variedad armónica que involucraba armonías más complejas de cuatro sonidos.

Ante esta situación, era necesario en primer lugar plantearse el objetivo de realizar una aproximación lo más cercana posible al catálogo completo de José Lidón, con el fin de tener una idea de las dimensiones del conjunto completo de su obra religiosa y poder decidir adecuadamente el material objeto de estudio. Tal y como describimos en el capítulo séptimo, la gran totalidad de su obra se encuentra conservada y accesible en el Archivo General del Palacio Real de Madrid, lo que ha supuesto una gran ventaja para nosotros. No obstante, hemos recorrido diferentes archivos e instituciones españolas con obra del compositor para completar el catálogo —si es que esto es realmente posible—, lo que ha permitido incluir interesantes muestras de composiciones destinadas a

instituciones diferentes a la Real Capilla de Madrid, en las que hemos apreciado diferencias interesantes.

Desde el primer momento no dudamos en la necesidad de una versión editada de determinadas obras para su más cómodo estudio y para incluir ejemplos musicales en nuestro trabajo. En relación a esta cuestión, el criterio para seleccionar las obras a editar se ha basado en tres aspectos. En primer lugar, realizar una selección que abarque en la medida de lo posible toda la biografía del músico, desde trabajos tempranos de la década de 1770 hasta alcanzar la segunda década del siglo XIX, pretendiendo que la distancia temporal entre cada obra editada no sea superior a diez años. En segundo lugar, hemos querido aportar una muestra de cada uno de los principales géneros litúrgicos que trabajó el compositor, con el fin de disponer de composiciones sobre diferentes textos que permitan una variedad expresiva necesaria para nuestro estudio. Por último, a través de una primera observación de los manuscritos musicales, ha sido nuestro deseo escoger las mejores obras de José Lidón de entre las que cumplían los anteriores requisitos, aunque esta es una compleja labor dado que no se disponen de grabaciones o ediciones anteriores con las que realizar una primera selección. La edición de obras, además, nos ha permitido estudiar algunos aspectos de la notación musical empleada por el compositor relacionándola con las dificultades características de la escritura musical de la época, por lo que realizar alguna aportación a este campo se nos presentó desde el principio como un nuevo objetivo.

Evidentemente los anteriores requisitos adelantan algo que tuvimos que realizar simultáneamente a la búsqueda y transcripción de obras. Como objetivo imprescindible, nos planteamos proponer una metodología analítica que, partiendo de conceptos y terminologías propias del periodo, permitiese abordar el estudio de la música religiosa de José Lidón desde sus propios parámetros y extraer consideraciones estilísticas que evitasen concepciones modernas. En este sentido, la presencia de un texto con un contenido expresivo concreto, a la vez que con un significado relevante, se nos mostró como el elemento clave para una composición vocal religiosa. Es por ello que, en lugar de ceñirnos a la selección de obras de un género litúrgico determinado, como las lamentaciones o las misas, que hubiera proporcionado una visión exhaustiva completa de este tipo de composiciones para el caso de Lidón, hemos preferido abordar una visión global de su obra, lo cual, si bien disminuye el grado de detalle, otorga la ventaja de considerar diferentes formatos y textos, incluyendo así tanto obras para voz solista como policorales, o aquellas que incluyen distintos afectos y significados. Además, este planteamiento nos permite realizar un estudio de los géneros más frecuentes en la obra del compositor, así como las estrategias vocales e instrumentales utilizadas.

El punto de partida para incorporar la teoría de la época se encuentra, desde luego, en los trabajos del propio José Lidón, realizados principalmente por su posición como maestro del Real Colegio de Niños Cantores de Madrid. Así, una primera etapa consistió también en localizar dichos trabajos en la medida de lo posible y realizar un estudio de los mismos, principalmente los conservados en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca de Catalunya y Santiago de Compostela. Dado que el conjunto de obras teóricas de Lidón es limitado, una contextualización con otros trabajos teóricos de la época se ha planteado también como un nuevo objetivo de la tesis. Todo ello se presenta en la segunda parte de esta tesis relacionándolos con otras consideraciones actuales y proponiendo la metodología de análisis con las que se ha abordado la tercera parte.

Evidentemente, no puede realizarse el estudio de los trabajos docentes de Lidón sin un adecuado acercamiento biográfico a su labor como maestro en el Real Colegio y a otros aspectos de su carrera musical. Aunque presentada como primera parte de la tesis,

la biografía del compositor, objetivo también de la tesis, la hemos realizado una vez que hemos tenido suficientes resultados del estudio de su obra musical y corroborado el interés de sus composiciones. Son varios los trabajos que han tratado aspectos biográficos de José Lidón, como se muestra en el siguiente apartado de esta introducción. Creemos, no obstante, que la presentación unificada de los diferentes periodos y su relación con el entorno de la Real Capilla, ha permitido resaltar nuevos aspectos del carácter del músico. En este sentido, los trabajos biográficos de Josefa Montero García, la completa descripción que Judith Ortega Rodríguez realizó en su tesis doctoral del funcionamiento de la Real Capilla y de la Real Cámara en este periodo o el artículo sobre el reinado de José I de Luis Robledo han sido fundamentales.

Con el estudio realizado hemos pretendido cumplir el objetivo inicial: confirmar la hipótesis de que el compositor José Lidón es una figura clave en la transición de la música española desde últimas concepciones musicales barrocas de la primera mitad de siglo, en su conversión hacia el lenguaje clásico y señalando además el camino para la posterior etapa romántica. Así, observaremos cómo muchos planteamientos armónicos y formales que en los estudios de la música europea se consideran signos de modernidad se encuentran presentes en la música de Lidón del último cuarto del siglo XVIII y que su música religiosa, lejos de ser arcaica o conservadora, posee los elementos más innovadores y complejos, al igual que ocurrió con este tipo de música en periodos anteriores de la historia musical.

Estado de la cuestión

Como figura de principal relevancia en la Real Capilla a finales del siglo XVIII y durante el primer tercio del XIX, José Lidón es nombrado obligatoriamente en numerosas ocasiones en trabajos que tratan algún aspecto de la institución durante este periodo, aunque apenas existen referencias que contemplen su biografía completa.

En la bibliografía del siglo XIX, la figura de Lidón, en el caso de ser mencionada, aparece principalmente asociada a su labor como organista y maestro de la Real Capilla, aunque con falta de precisión en los datos y con diferentes inexactitudes que se repitieron en los trabajos posteriores de comienzos del siglo XX. Así, mientras Lidón no aparece mencionado en la historia de la música española de José Teixidor¹, sí que es considerado, aunque con diferentes inexactitudes, en trabajos del maestro Hilarión Eslava. En un artículo publicado en 1855 sobre los músicos José Lidón, Pedro Carrera Lanchares y Joaquín Asiaín², Eslava simplemente indica la situación de Lidón como organista y posteriormente maestro de la Real Capilla en la segunda mitad del siglo XVIII, lo que ya es de por sí una primera equivocación. Sin embargo, se posiciona como uno de los primeros defensores de Lidón —al menos en lo referente a su obra de tecla, teórica y pedagógica— al destacar la circulación manuscrita de sus fugas, a las que califica de «sobresaliente mérito», su tratado de fuga o paso, indicando su «profundo saber y claridad», y el tratado de modulación, aun sin conocerlo directamente ya que recoge la mención que del mismo realizó Pedro Aranaz en su propia obra teórica sobre composición. En su recopilación de música religiosa española, Eslava realiza la primera edición impresa de una obra vocal religiosa de José Lidón: su himno *Ave Maris*

¹ TEIXIDOR Y BARCELÓ, José: *Historia de la música "española" y sobre el verdadero origen de la música*. Ed. de Begoña Lolo, Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996.

² ESLAVA, Hilarión: «Noticias biográficas de D. José Lidón, de Fr. Pedro Carrera y Lanchares y de Fr. Joaquín Asiaín», *Gaceta Musical de Madrid*, 34, 23 de septiembre de 1855, p. 269.

Stella a cuatro voces duplicadas con violines, viola y oboes de 1788³, obra de la cual indica ser «estimable por su corrección, buen trabajo y efecto verdaderamente religioso», a pesar de matizar que «el genio de este compositor dista mucho del de [Antonio] Ripa»⁴. En la introducción a la *Lira sacro-hispana*, titulada «Apuntes biográficos de los autores cuyas obras contiene este tomo» comete de nuevo errores de fechas al indicar que Lidón fue nombrado maestro de la Real Capilla en 1785 y que el año de su fallecimiento fue 1826, cuando las fechas correctas son 1805 y 1827, respectivamente. Esta consideración de Eslava hacia Lidón fue recogida tal cual por Mariano Soriano Fuertes en su propia historia de la música, a pesar de ser un trabajo basado en el de José Teixidor. En su capítulo 32, Soriano trata de la recuperación del antiguo esplendor de las capillas de música tras la Guerra de la Independencia, mencionando a Lidón como maestro que «compuso sobresalientes obras», aunque para esta calificación recoge la opinión de Eslava al destacar el juego de Vísperas, las Completas y el himno *Ave Maris Stella* del compositor. Lo más interesante de la breve mención de Soriano hacia Lidón es la enumeración de sus obras conservadas en el Palacio Real, de la cual podemos deducir algunas obras más compuestas por Lidón de las conservadas actualmente⁵ y que iremos señalando en su momento.

Más información proporciona el diccionario de efemérides de Baltasar Saldoni, el cual ya indica correctamente las fechas de nombramientos de Lidón como organista en 1768 y maestro de capilla en 1805, la población natal del compositor y datos sobre la publicación de sus sonatas y fugas⁶. Saldoni, sin embargo, fue probablemente el primero que indicase el año erróneo de 1752 como el de nacimiento de Lidón, fecha repetida en diferentes ocasiones posteriores, así como el de su posible presencia en una oposición a organista en la catedral de Málaga tras su etapa como colegial en el Real Colegio de Niños Cantores, todo ello aludiendo a un manuscrito de Ambrosio Pérez que recogía datos sobre Lidón⁷. De este mismo manuscrito, Saldoni recoge una nueva valoración muy positiva de la obra vocal religiosa de Lidón:

Las cuatro misas, en particular las dos sobre los himnos al Santísimo, son magníficas. El himno *Ave Maris Stella* es una perla, así como su *Salve* para tenor solo y coros. Los dos misereres a dos coros a cuatro, con acompañamiento de violoncello, son dos insignes modelos en el género patético, aunque conducidos con un plan sencillo y modesto hasta el extremo. Los dos juegos de Vísperas, uno para fiestas de primera y otro para segunda clase, sus Completas, y muchas de las treinta y dos lamentaciones que escribió, pueden citarse como obras de primer mérito⁸.

A pesar de estos datos, ya en el siglo XX, la historia de la música de Rafael Mitjana⁹ seguía cometiendo diferentes errores en la biografía del músico, como indicar el año de

³ ESLAVA, Hilarión (dir.): *Lira sacro-hispana. Gran colección de obras de música religiosa, compuesta por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos: publicación que se hace bajo la protección de S.M. la reina D^a Isabel II, (Q.D.G) y dirigida por D. Hilarión Eslava, maestro de su Real Capilla*. 10 vols. Madrid: M. Martín Salazar, editor proveedor de música y pianos de S.S.M.M., 1852-1860, vol. 6, pp. 189-202.

⁴ ESLAVA, Hilarión: *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*. Madrid: Imprenta de Luis Beltrán, 1860, p. 94.

⁵ SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, tomo IV, Madrid: Martín y Salazar, 1859, pp. 297-298.

⁶ SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1868, tomo I, pp. 247-251.

⁷ Véase el apartado dedicado a los discípulos de José Lidón al final del capítulo cuarto para más información acerca de Ambrosio Pérez.

⁸ SALDONI, B.: *Diccionario...*, tomo I, p. 219.

⁹ MITJANA, Rafael: *Historia de la música en España (Arte religioso y arte profano)*. Madrid: Centro de Documentación Musical, 1993, traducción de «La musique en Espagne», *Encyclopédie de la musique et*

1752 como el de su nacimiento, la obtención por concurso de la plaza de organista en la Catedral de Málaga, y la fecha de 1775 como aquella en la que Lidón es nombrado primer organista de la Real Capilla —lo que no sucedió hasta 1787— tras ser llamado a Madrid por su gran fama para suceder a Rabassa¹⁰, algo totalmente incoherente con la biografía real del músico. También la indicación de Mitjana de 1808 como el año de nombramiento de maestro de capilla es errónea e incluso sorpresiva, dadas las circunstancias políticas de ese año.

Con todo, la influencia más negativa del trabajo de Mitjana fue su calificación del entorno de la Real Capilla en este periodo, del cual Lidón apenas se ve librado. Así, el musicólogo indicaba que:

El sustituto de Nebra como primer organista de la Capilla Real, José Lidón, era un virtuoso de rara habilidad; por el contrario, su sucesor en el puesto de vicemaestre, José Francisco Teixidor, no pasaba de ser mediocre. Para colmo de desgracias, a la muerte de Corselli, en 1778, el puesto de maestro de capilla fue otorgado a un tal don Antonio Ugena, que lo conservó hasta 1805. No merecía en absoluto este exceso de honores, pues las composiciones que nos ha legado son insignificantes y no muestran más que un espíritu rutinario. En tales manos la capilla de la corte cayó de nuevo en la decadencia de la que apenas acababa de salir. Desde entonces arrastró una lánguida vida, sin alcanzar jamás el mismo grado de esplendor que en el pasado¹¹.

Esta valoración realizada en el trabajo de Mitjana es una influyente contribución en la cadena de acontecimientos que contribuyeron a oscurecer el periodo de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX en lo que a la música litúrgica de la Real Capilla se refiere. Es, además, referencia para una visión más allá de nuestras fronteras durante esos años. Así, Mary Neal Hamilton recogía en 1937, a pesar de reconocer el desconocimiento de la música religiosa española del periodo, esta visión decadente de la institución en la segunda mitad de siglo:

Había indiscutibles signos de decadencia en la música de la Real Capilla tras la muerte de Nebra en 1768. Como primer organista, le sucedió José Lidón, un auténtico artista; sin embargo, como vicemaestro de capilla, su plaza fue ocupada por Francisco Teixidor, un músico mediocre. Cuando Corselli falleció en 1778, un músico español insignificante, Antonio de Ugena, fue nombrado maestro de capilla demostrando ser infructuoso e indigno para suceder incluso a un director de tercera como Corselli¹².

Mary Neal Hamilton repitió también el leve reconocimiento positivo de Lidón hecho por Mitjana en calidad de organista y como compositor del himno *Ave maris stella*, lo que no dejaba de ser una continuación del criterio de Eslava al incluir esa obra en su *Lira sacro-hispana*. Prueba de ello es que Hamilton señale junto a la calidad de esta obra que esté escrita «en estilo simple sin sobreornamentación»¹³, algo que es realmente una excepción en el estilo de José Lidón si con ello nos referimos a la utilización sobria y sencilla del acompañamiento instrumental y a las líneas vocales poco virtuosas y adornadas.

dictionnaire du Conservatoire. 4 vols. A. Lavignac y L. de La Laurencie (eds.). París: Delagrave, 1920, pp. 1913-2351.

¹⁰ *Ibid.*, p. 289.

¹¹ *Ibid.*, p. 255.

¹² «There were undoubted signs of decadence in the music of the Royal Chapel after Nebra's death in 1768. As first organist he was succeeded by José Lidón, a true artist; however, as vice-chapelmaster, his place was filled by Francisco Teixidor, a mediocre musician. When Corselli died in 1778, an insignificant Spanish musician, Antonio de Ugena, was made chapelmaster, proving to be unsuccessful and unworthy to succeed even a third-rate director such as Corselli» (HAMILTON, Mary Neal: *Music in eighteenth century Spain*. Nueva York: Da Capo Press, 1971 (1ª ed. Urbana: Universidad de Illinois, 1937), p. 231).

¹³ *Ibid.*, p. 235.

No obstante, la valoración de Lidón como teórico por parte de Mitjana es útil e interesante, ya que destaca su *Tratado de Acompañamiento (Reglas muy útiles para los organistas y aficionados al piano para acompañar con método)*, un *Tratado de la Fuga* y otro sobre el *Arte de Modular*, indicando ya en esa época la desaparición del tratado de fuga, la conservación parcial del de acompañamiento y los dos mismos ejemplares conocidos hoy en día del *Compendio de la Modulación* de Lidón. Sin embargo, su referencia a la zarzuela que compusiera Lidón es bastante negativa, a pesar de demostrar bastante desconocimiento indicando que es una zarzuela en tres actos. De la música compuesta por Lidón indica que «no fue más que una pálida copia de las óperas bufas napolitanas».

La referencia a José Lidón en el *Diccionario Labor* del año 1954¹⁴ no es más detallada en aspectos biográficos, pero incluye el dato de origen que fue la probable causa de una nueva equivocación de la fecha de nacimiento de Lidón. Al referirse a un oficio del receptor de la Real Capilla tras la oposición a la plaza de organista en 1768 en el que se comete el error de indicar la edad de 22 años de Lidón, la fecha de nacimiento del compositor retrocedió equivocadamente al año 1746, lo que sería repetido en diferentes referencias posteriores. Lo más interesante de este trabajo es la inclusión de las obras conservadas de José Lidón en el monasterio de Montserrat, las cuales llegarían al monasterio desde la Real Capilla por venta de materiales musicales durante los años treinta del siglo XX, así como la referencia a varios ejemplares del *Compendio teórico y práctico de la modulación* de Lidón.

Tras todas estas diferentes valoraciones y mínimas aproximaciones biográficas, en el año 1963 apareció el que sería el trabajo fundamental sobre José Lidón durante muchas décadas posteriores. Se trata del artículo escrito por Paulina Junquera Vega¹⁵ que sirvió como base para muchos otros trabajos futuros y que permitía esclarecer muchos puntos confusos anteriores de su biografía. En primer lugar, Junquera recogía la partida de nacimiento de José Lidón en el pueblo de Béjar, confirmando definitivamente el año de 1748 y señalando que el error del año 1752 que cometió Saldoni pudo proceder del nacimiento, justo ese año, de un primo de Lidón, llamado José Lidón Hernández, hijo de Luis Lidón, hermano del padre del compositor, y Juana Hernández. Personalmente creemos que la confusión de Saldoni es debida a la cita, que el mismo recoge, de la publicación en 1790 en el *Diario de Madrid* de dos sonetos dedicados a José Lidón y a su hermano Lorenzo de Béjar, organista del monasterio de Guadalupe, en donde se comete este error, el cual es posible, no obstante, que proceda del dato del familiar al que nos hemos referido. Junquera Vega es también quien incluye los primeros datos genealógicos de José Lidón y el origen francés del apellido, así como la referencia a los dos matrimonios de Lidón y a sus cuatro hijos fruto del segundo. Respecto a la educación en el Real Colegio, Junquera relaciona directamente a Lidón con la figura de José de Nebra, de quien indica ser «el verdadero maestro de Lidón» y cuyas enseñanzas «contrarrestarían el influjo italianizante de Corselli», cometiendo el clásico error de considerar a Nebra como exponente del estilo español en la Real Capilla de mediados de siglo y considerándole, además, como el principal maestro de Lidón, cuando conocemos por los documentos de archivo el importante papel de Corselli o de Antonio Corvi y Moroti, ambos de procedencia italiana. Es interesante la labor de Junquera para desmentir la relación de Lidón con la catedral de Málaga, en cuya catedral la autora

¹⁴ PENA, Joaquín y ANGLÉS, Higinio. *Diccionario Labor*, 1954: tomo II, p. 1409.

¹⁵ JUNQUERA VEGA, Paulina: «José Lidón, “el más ilustre músico y compositor bejarano” (Noticia bibliográfica)», en *Ofrenda a la Santísima Virgen del Castañar, Excelsa Patrona de Béjar y su Comarca*, volumen II. Béjar: Prensa Española, S. A., 1963, pp. 253-274.

indica no haber evidencia de la participación de Lidón en las oposiciones del año 1768, y la puntualización de las diferentes etapas de Lidón en la Real Capilla, corrigiendo las fechas de los diferentes nombramientos, muestra de una acertada labor de archivo. La autora recoge, además, la participación de Lidón en la música teatral con la zarzuela *El Barón* y la ópera *Glaura y Cariolano*, partitura esta última de la que indicó la relación con la ópera *Antigono* de Paisiello. Este trabajo, no obstante, obvia algunos importantes puntos de la biografía del músico, como su estancia en la catedral de Orense o la relación con la casa de Benavente, a pesar de que este último punto ya estaba recogido en otros trabajos sobre el entorno de la Condesa-Duquesa¹⁶.

En la siguiente década, Samuel Rubio recogió en un artículo¹⁷ los datos que había proporcionado Anglés sobre el nombramiento de Lidón, repitiendo el error del nacimiento en 1746, aunque sí incluyó la estancia del músico en la catedral de Orense. Lo principal de este artículo fue la edición de tres obras para órgano de Lidón, que le permitieron abordar brevemente la valoración de la obra de tecla del compositor, aunque con una opinión muy poco entusiasta¹⁸. Así, Rubio indica de Lidón que trata los himnos de canto llano sobre los que compone las fugas de manera «bastante adulterada y maltratada en todos ellos, como no podía ser menos, dadas las lamentables corrientes de la época y sus conocidos antecedentes». Es interesante, no obstante, el hecho de que Rubio destaca el papel de Lidón, junto con el de Félix Máximo López y Juan Sessé, en el desarrollo de nuevas particularidades del *intento*, como la composición en tres partes, dos primeras con tema musical propio y una tercera «en la que se combinan los temas de las dos anteriores, pero no de forma sucesiva, sino simultáneamente, es decir, superponiéndolos, a modo de fuga bitemática». A pesar de ello, Rubio concluye su valoración del compositor —basándose, no lo olvidemos, exclusivamente en su música de tecla—, de manera bastante negativa:

El tránsito a un estilo más suelto y menos ligado se anuncia en los autores de esta época, incluido Lidón, de modo claro y hasta diríamos alarmante. La excesiva afición reiterativa, el número casi abrumador de progresiones, los lugares o fragmentos vulgares a veces, las inseguridades, la falta de espíritu de selección en suma, son más significativos y precursores de una fulminante decadencia del *Intento*, que en los anteriores organistas del siglo XVIII.

En los años siguientes, algunos trabajos de Guy Bourlignieux realizaron de nuevo la aproximación biográfica a José Lidón, detallando algunos aspectos de la enseñanza en el Real Colegio o permitiendo conocer más detalles de la oposición de Lidón a organista de la Real Capilla, aunque no se produjo un avance muy significativo¹⁹.

¹⁶ ÁLVAREZ SOLAR-QUINTÉS, Nicolás: «I. Las relaciones de Haydn con la casa de Benavente. II. Nuevos documentos sobre Luigi Boccherini. III. Manuel García Íntimo», *Anuario Musical*, vol. II, 1947, pp. 81-104; ÁLVAREZ SOLAR-QUINTÉS, Nicolás: «Nuevas obras de Sebastián Durón y de Luigi Boccherini, y músicos del Infante Don Luis Antonio de Borbón», *Anuario Musical*, volumen XIII, 1958, pp. 225-259; CONDESA DE YEBES: *La condesa-duquesa de Benavente. Una vida en unas cartas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1955, p. 86.

¹⁷ RUBIO, Samuel: «José Lidón (1746-1827), Organista de la Real Capilla», *Tesoro Sacro Musical*, 1973, 2, abril-junio, pp. 53-55.

¹⁸ Se trata de dos de las fugas de su colección de seis fugas sobre himnos latinos, las construidas sobre el himno *Pange lingua* y sobre el *Sacris solemniis*, y de la primera de sus seis sonatas o piezas sueltas para órgano.

¹⁹ BOURLIGUEUX, Guy: «A propos du compositeur José Lidón (1748-1827)», *Musique Sacrée*, serie 5ª, 150, 1975, pp. 6-7; «l'enseignement au Collège des petits chanteurs de la Chapelle Royale de Madrid de 1700 à 1833», *École et Église en Espagne et en Amérique Latine. Aspects idéologiques et institutionnels*. Université de Tours, 1988, pp. 91-100; «El violinista Pascual Juan Carriles, su familia y sus amigos», *Anuario Musical*, XLII, 1987, pp. 189-228.

Siguiendo la estela de Anglés y Rubio, Martín Moreno indicó de nuevo la fecha de 1746 como la del nacimiento de Lidón en su fundamental monografía sobre el siglo XVIII español²⁰, sin aportar datos biográficos nuevos y recogiendo la enumeración de su obra didáctica de Mitjana. No obstante, al recorrer en su estudio diferentes lugares, instituciones y músicos del periodo, proporciona datos interesantes acerca de la valoración de José Lidón, al citar el peso que tuvieron las condiciones de discípulos suyos para los nombramientos de Ramón Garay en Jaén²¹ o de Melchor López en Santiago de Compostela²², aunque este último caso se puntualizará más adelante. Además, el trabajo de Martín Moreno relaciona a Lidón directamente con la actividad de la música de cámara citando a Soriano Fuertes²³ y con la labor de dirección de la orquesta de la casa de Benavente²⁴, puntos que plantean todavía importantes interrogantes.

En la misma línea, el trabajo de Gómez Amat sobre el siglo XIX apenas se refiere a José Lidón. En la cita de músicos de la Real Capilla merecedores de una recuperación de su obra menciona solamente a Mariano Rodríguez de Ledesma y a Hilarión Eslava, sin apenas prestar atención al primer tercio del siglo²⁵. A pesar de ello, indica que «sucedió en 1805 a Antonio Ugena el organista José Lidón, figura prestigiosa y activa, que desapareció en 1827»²⁶, reconociendo levemente una mayor calidad de nuestro compositor.

Durante los años noventa, la biografía de Lidón se ve detallada en lo que respecta a los años del reinado de José I²⁷ y relacionada con la situación de la Real Capilla tras la Guerra de Independencia²⁸. El tratar estos periodos tan complejos proporciona un nuevo punto de debate acerca de la figura de José Lidón. Si los trabajos antiguos, desde Soriano Fuertes, pasando por Mitjana y Rubio, colocaban a Lidón en el discurso que enfrentaba el italianismo y el españolismo del siglo XVIII, ahora cabe discutir acerca del posicionamiento político de Lidón y sobre su labor en una época de continuas reformas administrativas, aspectos que están sujetos a debate a pesar de que Junquera Vega ya definía a Lidón como un convencido realista.

El estudio sobre el compositor José de Nebra realizado por María Salud Álvarez Martínez resaltó, entre otros muchos aspectos, el destacado papel de este músico como reformador de las enseñanzas del Real Colegio de Niños Cantores en lo que se refiere a flexibilizar la exigencia y a adecuarse a las aptitudes de cada alumno, aspectos que serían también asociados a la figura de José Lidón años más tarde por Nicolás Morales. La relación maestro-discípulo entre Nebra y Lidón, ya presupuesta en otros trabajos anteriores, como se ha visto, es afirmada por Álvarez Martínez²⁹, aunque la única constancia documental que la apoya es el mismo informe de Melchor Borruel, el

²⁰ MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 2006 (1ª ed. 1985), p. 63.

²¹ *Ibid.*, p. 203.

²² *Ibid.*, p. 126.

²³ *Ibid.*, p. 250.

²⁴ *Ibid.*, p. 278.

²⁵ GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la música española 5. Siglo XIX*. Madrid: Alianza, 1988 (1ª ed. 1984), p. 264.

²⁶ *Ibid.*, p. 271.

²⁷ ROBLEDO ESTAIRES, Luis: «La música en la corte de José I», *Anuario Musical*, nº 46, 1991, pp. 205-244.

²⁸ LOLO, Begoña: «La música en la Real Capilla después de la Guerra de la Independencia. Breve esbozo del reinado de Fernando VII», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 26, 1995, pp. 157-169.

²⁹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Mª S.: *José de Nebra Blasco...*, pp. 77 y 82.

receptor de la Real Capilla, que consultó Anglés y que contenía el error de la edad de Lidón. Para apoyar la elección del joven músico en la oposición a organista del año 1768, el receptor indicaba que poseía «todo el estilo de Nebra», lo que no acaba de ser del todo concluyente, a pesar de que lo más probable es que Lidón recibiese efectivamente clases de órgano del maestro aragonés.

Aunque en anteriores trabajos, como el de Junquera o Martín Moreno, se destaca la importancia de la ópera de Lidón *Glaura y Cariolano* dentro de la historia de la creación de la ópera española a finales del siglo XVIII, los trabajos de Dámaso García Fraile en torno a esta ópera y la realización de su edición crítica son de gran relevancia para la consideración de Lidón en el terreno del nacionalismo musical incipiente de este periodo, así como para fijar de nuevo los correctos datos biográficos y comenzar un estudio de la dispersión de la obra del compositor en diferentes archivos españoles³⁰. Sin embargo, García Fraile aporta una percepción ambigua del estilo de Lidón, basándose, al igual que Rubio, en su música de tecla, aunque es consciente del desconocimiento de la obra vocal del compositor para la Real Capilla³¹. Aun con esa visión parcial, es interesante su descripción del estilo del compositor:

Su producción musical, como la de todos los artistas que están a caballo entre dos estilos predominantes, es el resultado de la conjunción de lo antiguo y de lo nuevo. Lidón es un renovador-conservador que llega a conocer y, sobre todo, poner en práctica las nuevas orientaciones del clasicismo en música, a través de las obras de Haydn que conoce personalmente. Rasgos de la tradición se perciben claramente en el uso de la modalidad en varias de sus obras, especialmente las más ligadas al canto gregoriano, como son sus *Seis fugas para órgano* basadas sobre himnos gregorianos y que han de conectar con la salmodia subsiguiente, que cadencian todas ellas en la dominante [...] Por otra parte, aparecen frecuentes rasgos de modernidad. Podría destacar su obra *Cantábile para órgano* en la que emplea un lenguaje muy cercano a la estética prerromántica. Además, en la *Sonata de sexto tono*, la composición más avanzada de este autor, podemos observar indicios de romanticismo incipiente. Hay que destacar la frecuente utilización del intervalo de segunda aumentada, especialmente en su obra *Capricho para órgano*, la insistencia en un intervalo tan característico nos da pie para hablar de un cierto anticipo de prenacionalismo. La recepción de este intervalo por parte de la llamada música culta a finales del siglo XVIII es una prueba más del influjo que ya está ejerciendo la música de raíces populares en la música de teclado³².

El párrafo anterior es una buena muestra de la percepción de la figura de José Lidón que ha llegado hasta nuestros días. En poco espacio se combinan conceptos antiguos (modalidad, tradición) con modernos o avanzados poco definidos (estética prerromántica, romanticismo incipiente), con referencias al conocimiento del clasicismo vienés para confirmar la calidad musical³³ y con alusiones al nacionalismo que recibe influencias de la música popular. Todo ello asociado a la figura de Lidón y sin que, sin embargo, existan estudios sobre su principal producción musical.

³⁰ GARCÍA FRAILE, Dámaso: «Un drama heroico en verso castellano: “Glaura y Cariolano” de Joseph Lidón, representado en Madrid, en el tercer centenario del descubrimiento de América», en Rainer Kleinertz (ed.): *Teatro y música en España (siglo XVIII). Actas del Simposio Internacional (Salamanca, 1994)*. Kassel: Edition Reichenberger, 1996, pp. 145-176; «Reivindicación del idioma castellano en la ópera española de finales del siglo XVIII», en Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica, vol. I. Actas de Congreso Internacional, La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia. Madrid, 29-XI/3-XII de 1999*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, pp. 455-475; *José Lidón: Drama heroico, Glaura y Cariolano, ópera seria en dos actos*, ed. crítica de Dámaso García Fraile. Salamanca: Asociación Musical Brocarte, 1997.

³¹ GARCÍA FRAILE, D.: «Un drama heroico...», pp. 147 y 154.

³² *Ibid.*, p. 155.

³³ Precisamente en el reciente estreno en tiempos modernos del *Oratorio a Santa Bárbara* de José Lidón (23 al 26 de marzo de 2017) se presentaba la obra justificando su calidad por la cercanía de algunos momentos con obras de Gluck o Mozart.

A pesar de las diferentes aportaciones, la entrada de José Lidón en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*³⁴ se mostró muy incompleta y con diversos errores, volviendo a repetir la fecha de 1746 como su año de nacimiento y basándose principalmente en juicios y datos de Martín Moreno, autor que, según se ha visto, recogía información de trabajos anteriores sobre José Lidón. En lo que respecta a otros grandes diccionarios, las entradas del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*³⁵ y en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*³⁶ indican correctamente las líneas generales biográficas del compositor con los diferentes nombramientos. En relación al estilo del compositor, la entrada del *New Grove Dictionary* redactada por María Gembero incluye nuevamente referencias confusas al indicar un «estilo mezcla de tradición y modernidad: temas de canto llano y motivos imitativos, con profusión de repetición melódica típica del estilo galante», e incluso apuntando que alguna obra, como la sonata de sexto tono, «podría considerarse cercana a la estética prerromántica», recogiendo el criterio de García Fraile. A pesar de ello, creo que estas referencias dan con una clave esencial para acercarnos a la comprensión del estilo de Lidón: la combinación de diferentes estilos según la ocasión y el entorno al que va dirigida la música y la convivencia de elementos característicos del barroco, como la policoralidad o el bajo continuo, actualizados con las transformaciones formales, armónicas y melódicas de finales del siglo XVIII.

Si el trabajo de Junquera Vega del año 1963 fue clave para clarificar y posicionar la figura de José Lidón, en el año 2002 aparece el siguiente trabajo importante en la bibliografía que trata al compositor. Se trata de la edición de las obras de tecla que realizó Dámaso García Fraile³⁷, la cual, si bien incluye algunos errores de transcripción o de inexactitud en la cita de las fuentes, recoge los datos biográficos hasta el momento realizando una primera división de las etapas biográficas del compositor. El trabajo recoge además una valoración de la obra para tecla de José Lidón más detallada que en anteriores ocasiones, estudiando las formas musicales empleadas por Lidón más extensamente.

Durante la primera década del siglo XXI, nuevos trabajos aportaron datos o clarificaron diferentes aspectos de la vida y obra de José Lidón. Así, determinados aspectos biográficos y genealógicos fueron tratados más exhaustivamente por Josefa Montero³⁸. Esta autora es, además, quien proporciona primeros datos analíticos completos de otras obras de Lidón, en este caso de sus tres obras de música de cámara, al contemplar los elementos melódicos, armónicos y formales. Montero resalta diferentes aspectos de estas obras, como el lirismo melódico, el carácter neorromántico del intervalo de segunda aumentada, el uso de cromatismos en la armonía y los contrastes dinámicos, concluyendo con una nueva muestra de la dificultad de

³⁴ CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.; «Lidón, José», en Emilio Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

³⁵ GEMBERO USTÁRROZ, María: «Lidón (Blázquez), José», en Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan Publishers Limited, 2001, pp. 657-658.

³⁶ BRUACH, Agustí: «Lidón Blázquez, José», en Friedrich Blume (ed.), 2004. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*. Kassel: Deutscher Taschenbuch Verlag - Bärenreiter Verlag, tomo 11, pp. 92-93.

³⁷ GARCÍA FRAILE, Dámaso: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002.

³⁸ MONTERO GARCÍA, Josefa: «La música de cámara de José Lidón (1748-1827)», *Revista de Musicología*, XXVIII, 1, 2005, pp. 731-747; «Los Lidón: músicos bejaranos en la corte y en la iglesia», *Estudios Bejaranos*, año XXI, nº 18, diciembre de 2014, pp. 57-82.

categorizar el estilo de Lidón, al contener elementos del estilo barroco, clásico y del nacionalismo romántico español³⁹.

Otros aspectos biográficos de Lidón aparecen en estos años recogidos en trabajos que estudian diferentes entornos con los que se relacionó el compositor. Así, su relación con la casa de Benavente fue abordada por Juan Pablo Fernández-Cortés⁴⁰, la vinculación con el Monasterio de Guadalupe por Francisco Rodilla⁴¹, los aspectos relacionados con el Real Colegio de Niños Cantores por Nicolás Morales⁴² y la relación de Lidón con la actividad teatral por Marta Fernández⁴³, autora que también contribuyó al conocimiento del compositor como teórico musical gracias a su artículo sobre el *Compendio teórico y práctico de la modulación*⁴⁴. La entrada para José Lidón que incluye en su apéndice la tesis doctoral realizada en 2010 por Judith Ortega Rodríguez⁴⁵ ha supuesto, hasta fechas muy recientes, el estado de la cuestión más actualizado para la biografía de José Lidón, permitiendo además contextualizarlo adecuadamente en el entorno profesional en el que desarrolló toda su carrera.

En lo que respecta a los últimos años, Lidón aparece todavía vinculado principalmente a su música para tecla o a su escasa producción teatral, con poca atención a la importancia de su obra religiosa en el periodo. Es el caso del trabajo de López-Calo sobre la música en las catedrales españolas⁴⁶ en el que el autor, todavía con errores de datación antiguos, se centra nuevamente en su producción para tecla, definiéndole como figura de relevancia en el cambio estilístico del periodo y reconociendo en su obra organística una «amplitud y variedad de formas y estilos, por el hecho de que él vivió en el momento de la transición del siglo XVIII al XIX».

Otro ejemplo es la reciente monografía sobre el siglo XVIII⁴⁷, en la que la segunda mitad del siglo está ocupada principalmente por la música instrumental y teatral. Este trabajo recoge definitivamente, al contrario que las tímidas referencias de las monografías de la historia musical española de la década de los ochenta, la figura de José Lidón entre los músicos más notables de la Real Capilla en este periodo⁴⁸ aludiendo a su mayor prestigio y calidad aun en una etapa poco brillante de la institución⁴⁹. No obstante, Lidón es mencionado principalmente por su condición de

³⁹ MONTERO GARCÍA, J.: «La música de cámara...», p. 747.

⁴⁰ FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo: «El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española», tesis doctoral dirigida por María Gembero Ustárriz, Universidad de Granada, 2005.

⁴¹ RODILLA LEÓN, Francisco: «La música en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe durante la “Edad de Plata” (s. XVIII)», *Nasarre*, 28, 2012, pp. 67-116.

⁴² MORALES, Nicolás: *Las voces de palacio. El Real Colegio de Niños Cantores de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid-Área de Gobierno de las Artes, 2005.

⁴³ FERNÁNDEZ PAN, Marta: «Los hermanos Raboso y la tonadilla *Los dos hermanos* de José Lidón», en Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (eds.): *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Universidad Autónoma, 2008, pp. 165-182.

⁴⁴ FERNÁNDEZ PAN, Marta: «El compendio teórico y práctico de la modulación de José Lidón», en Luisa Morales (ed.): *Música de Tecla en los Monasterios Femeninos y Conventos de España, Portugal y las Américas*. Almería: Leal, 2011, pp. 247-263.

⁴⁵ ORTEGA RODRÍGUEZ, Judith: «La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara». Tesis doctoral dirigida por Cristina Bordas Ibáñez, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

⁴⁶ LÓPEZ-CALO, José: *La música en las catedrales españolas*. Madrid: ICCMU, 2012, pp. 543-550.

⁴⁷ LEZA, José Máximo (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica 4. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 84.

compositor de música de tecla y por su papel en el intento de creación de la ópera española gracias a su ópera *Glaura y Cariolano*.

Muy recientemente ha sido publicado un nuevo trabajo de Josefa Montero⁵⁰ que recoge de manera muy completa los datos biográficos conocidos de José Lidón y que se muestra como un actual estado de la cuestión sobre el compositor. Incluye además una relación de las obras del compositor conservadas en los diferentes archivos españoles, recogiendo en una primera aproximación las informaciones de diferentes catálogos de archivos. Es el primer trabajo que recoge de manera unificada toda la producción de Lidón, permitiendo comprobar que su obra va más allá de los inventarios que Eslava y Soriano Fuertes realizaron de las obras conservadas en el Palacio Real o en los catálogos de su archivo, sobre todo en el periodo previo a su nombramiento como vicemaestro en 1788, del cual prácticamente no se conservan obras en el Palacio.

En su último trabajo citado anteriormente, Josefa Montero realiza una valiosa relación de las obras editadas del compositor y de la discografía existente hasta la actualidad, demostrándose que la atención hacia la obra de Lidón se ha dirigido casi exclusivamente a su música para tecla. Así, salvo la lejana inclusión del himno *Ave maris stella* por Eslava en su *Lira sacro-hispana*, todas las atenciones editoriales las han recibido las obras para tecla de Lidón. En 1954 Macario Santiago Kastner inauguraba la serie de ediciones incluyendo una sonata de primer tono y otras obras del compositor en su colección de música de tecla de los siglos XVI, XVII y XVIII⁵¹. A esta edición le seguirían la publicada en Praga en 1967⁵², las tres obras publicadas en 1973 por Samuel Rubio a las que anteriormente hicimos mención y un volumen más extenso compilado por el mismo autor que incluía diferentes intentos de Lidón junto a obras de otros autores⁵³. Si la inexistencia de ediciones de obra vocal con orquesta contribuía al conocimiento parcial de la obra de Lidón, estas ediciones de tecla aportaban, además, una visión determinada del compositor al incluir las composiciones de carácter más conservador y vinculadas al entorno religioso, como las fugas sobre himnos de canto llano y los intentos. En 1981, Jesús María Muneta Martínez de Morentin incluyó varias obras de Lidón, algunas con una más clara relación con el mundo sonoro de la sonata, en su edición de música de tecla conservada en la catedral de Albarracín⁵⁴ y en 1996 García Fraile y Guy Bovet editaban una selección más amplia de obras del autor en la que se incluían varias sonatas además de las fugas y de piezas para la misa⁵⁵. Hasta 2002, en la mencionada edición de García Fraile, no se tendría una visión de conjunto de la obra de tecla de Lidón en la que pudiese apreciarse su dedicación a otras formas de la época como la sonata bipartita o las sonatas de varios movimientos.

Además de las obras de tecla y de la referida edición de la ópera *Glaura y Cariolano*, un conjunto muy minoritario de obras de Lidón, como son sus tres obras instrumentales de cámara para oposiciones de la Real Capilla, ha sido también objeto de ediciones musicales y de diferentes grabaciones. La primera obra en editarse fue el *Cuarteto a dos*

⁵⁰ MONTERO GARCÍA, Josefa: *José Lidón: Estudio biográfico y musicológico*. Béjar: Centro de Estudios Bejaranos, 2016.

⁵¹ KASTNER, Macario Santiago: *Silva ibérica de música para tecla de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Maguncia: B. Schott Söhne, 1954.

⁵² SYKORA, V. J.: *Klavirni skladby starého Španelska a Portugalska*. Praga: Supraphon, 1967.

⁵³ RUBIO, Samuel: *Organistas de la Real Capilla I, (Siglo XVIII)*. Madrid: Unión Musical Española, 1973.

⁵⁴ MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Jesús María: *Música de Tecla de la Catedral de Albarracín. Cuaderno I*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Excm. Diputación Provincial de Teruel, 1981.

⁵⁵ *José Lidón: Obras completas para órgano* (3 fascículos), Dámaso García Fraile y Guy Bovet (transcripción y comentarios). Fleurier: Éditions de la Schola Cantorum, 1996.

violines, violón y trompa obligada en forma de concierto en los años 1997 y 1998⁵⁶, teniendo que esperar al año 2011 para una edición de sus sonatas para violín y para viola⁵⁷. Recientemente la sonata para viola ha sido objeto de una nueva edición a cargo de Ashan Pillai y Tony Millán⁵⁸ cuya introducción muestra el desconocimiento de la figura de José Lidón como compositor de música vocal religiosa. Esta edición indica que su producción «abarca desde la propia de su instrumento, con numerosas piezas y obras didácticas, hasta obras de música de cámara y una ópera», sin hacer mención a la importante cantidad de obras vocales con orquesta e indicando que a Lidón «cabe el mérito de componer la sonata de oposición en su calidad de organista», obviando que ya era maestro de capilla en 1806.

Para el caso de la música vocal de Lidón, desde la inclusión del himno *Ave maris stella* en la *Lira sacro-hispana* de Hilarión Eslava la única obra objeto de edición ha sido el *Salmo de David* «Oye, Señor, mi súplica» a cargo de Raúl Angulo Díaz⁵⁹. El mismo autor ha realizado una edición del *Oratorio a Santa Bárbara* de 1775 del compositor, la cual ha servido para el estreno en tiempos modernos de dicha obra en marzo de 2017 y que será publicada próximamente.

En lo que respecta a las grabaciones de música de Lidón, estas reflejan, al igual que las ediciones, el conocimiento parcial del catálogo del músico, centrado en la música para tecla principalmente. Así, existen diferentes grabaciones de su música para órgano y clave⁶⁰, dos versiones de su sonata para viola, una muy antigua del año 1974 y otra muy reciente⁶¹ y una edición del año 2010 de la interpretación de la ópera *Glaura y Cariolano* realizada en el Teatro del Museo Estatal Hermitage de San Petersburgo en octubre de 2002 por la Orquesta del Museo Estatal Hermitage Camerata San Petersburgo dirigida por Alexis Soriano⁶². La única grabación de su música vocal religiosa por el momento es la de su *Lamentación Segunda del Jueves Santo* de 1797 realizada por Estil Concertant⁶³.

⁵⁶ José Lidón: *Quartetto en forma de concierto: trompa, 2 violines, violoncello*. Edición dirigida por Javier Bonet. París: International Music Diffusion, 1997 y GARRIDO, Tomás (ed.): *Música española para orquesta de cuerda, siglos XVIII y XIX*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.

⁵⁷ BERROCAL, Joseba y ORTEGA, Judith: *Sonatas a solo en la Real Capilla, 1760-1819*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2011.

⁵⁸ Lidón, José: *Sonata en Re menor (1806)*. Ed. de Ashan Pillai y Tony Millán. Barcelona: Boileau, 2016.

⁵⁹ José Lidón (1748-1827): *Salmo de David* «Oye, Señor mi súplica», ed. crítica de Raul Angulo Díaz. Santo Domingo de la Calzada: Cátedra de Filosofía de la Música, Fundación Gustavo Bueno, Serie Partituras / Colección Ars Hispana, 2011.

⁶⁰ *Salamanca. Los órganos de la catedral. El Órgano Histórico Español-6*. Guy Bovet (órgano). Salamanca: Auvidis-Valois, 1992; *Música de tecla de la catedral de Albarracín*. Teresina Jordà (piano). Madrid: Hi-fi discos, D.L., 1997 (versión en CD de la grabación de 1987); *Música en Albarracín*. Ensemble Internacional de Música Antigua. Zaragoza: Prames, D.L. 2005; *Sonatas para tecla. José Lidón*. Sophia Unsworth (pianoforte), SEdeM, 2006; *Doménico Scarlatti & Cia*. Andrés Cea (órgano). Madrid: Lindoro, 2007; *Clasicismo a la española. Música para órgano en el ocaso dieciochesco*. Jesús Gonzalo López (órgano). Barcelona: Tritó, 2008; *O esplendor das ánimas. Obras para órgano de José Lidón (1748-1827)*. Bruno Forst (órgano). La Coruña: Actus, 2008.

⁶¹ *Música de cámara de la Real Capilla de Palacio (Siglo XVIII)*. Colección Monumentos Históricos de la Música Española. Enrique de Santiago (viola) y Sergi Casademunt (violoncello). Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1974; *Palacio Real de Madrid. Once sonatas para viola (1778-1818)*. Ashan Pillai (viola) y Juan Carlos Cornelles (piano). Boileau, 2016.

⁶² *Glaura y Cariolano: drama heroico*. Orquesta del Museo Estatal Hermitage Camerata San Petersburgo, Alexis Soriano (dir.), Elena Gragera (mezzosoprano), María Fernández (soprano), Alberto Núñez Baracaldo (tenor) y José Antonio Carril (barítono). Salamanca: Caja Duero, D.L. 2010.

⁶³ *Todo ceda al amor: música española del siglo XVIII*. Estil Concertant. Alerre (Huesca): Geaster, D.L., 2003.

Según el anterior recorrido, el actual estado de la cuestión para la figura de José Lidón arroja una visión del compositor ligada fundamentalmente a la música de tecla, lo que ha ocasionado una percepción necesariamente parcial de su estilo musical, definido con vagas definiciones que oscilan entre el conservadurismo de un barroco tardío, la presencia de un estilo galante que a menudo toma como referencia modelos extranjeros y la inclusión de elementos románticos y nacionalistas poco definidos. Su relación con el mundo teatral está siempre asociada al discurso del incipiente nacionalismo español en el siglo XVIII, consecuencia acertada de su única ópera pero que vuelve a reflejar una muy pequeña parte de su producción. En los estudios sobre la música religiosa, aparece ligado a la situación de la Real Capilla de finales del siglo, definida ya desde el siglo XIX como decadente y desprestigiada frente a los más gloriosos periodos anteriores representados por figuras como José de Torres, Francisco Corselli y José de Nebra.

Pero esta percepción de la figura de José Lidón no es más, a nuestro entender, que un reflejo ilustrativo de la percepción más general sobre la música religiosa —y específicamente de la música litúrgica— y de su papel dentro de la música española de finales del siglo XVIII, aunque este es un interesante punto que exige una más amplia y detallada discusión. En relación a la valoración de la Real Capilla, tradicionalmente la musicología española la ha considerado como la principal referencia para el estudio de la música religiosa y decisivo foco central para la introducción de las novedades estilísticas en este siglo. Sirvan como ejemplos las afirmaciones de Antonio Martín Moreno de que «la más importante de todas [las capillas musicales de Madrid] es la Real Capilla, que se puede considerar como centro de la música “oficial” religiosa que marca los gustos y prácticas musicales españolas»⁶⁴ y de Álvaro Torrente cuando indica su relevancia para el estudio de los cambios formales experimentados por el villancico religioso durante las cuatro primeras décadas del siglo XVIII en relación a su condición de «pionera en la adopción de los modelos italianos»⁶⁵. La tesis doctoral de Judith Ortega antes mencionada proporciona el estudio de contexto desde una perspectiva institucional esencial para avanzar en el conocimiento de la música religiosa en la Real Capilla del periodo, pero todavía el discurso de la modernidad en la música española de finales del siglo XVIII se encuentra vinculado totalmente a los nuevos espacios y contextos para la música florecientes en esos años, como los conciertos—en su nueva dimensión pública o en las academias privadas—, la música teatral en sus diferentes manifestaciones o el desarrollo del diletantismo que conlleva el crecimiento de la comercialización de instrumentos y partituras. Mientras la música religiosa abandera las transformaciones estilísticas y el crecimiento de las agrupaciones instrumentales, junto al desarrollo del lenguaje idiomático de cada instrumento, en la primera mitad del siglo⁶⁶, para el periodo al que nos referimos y en el que José Lidón vivió, estos

⁶⁴ MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música española 4...*, p. 28.

⁶⁵ TORRENTE, Álvaro: «Las secciones italianizantes en los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740», en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.): *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000, pp. 87-94, cita en p. 89.

⁶⁶ Algunas referencias para esta cuestión son el periodo de Salvador Sancho Iturmendi como maestro de capilla de la catedral de Sigüenza (1725-1754) (SUÁREZ-PAJARES, Javier: *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*. Madrid: ICCMU, 1998, volumen I, pp. 297-298), los años centrales del magisterio de Antonio Manuel Hernández en torno a 1750 en Plasencia (LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Plasencia*. Trujillo: Ediciones de la Coria – Fundación Xavier de Salas, 1995, pp. 104-108) o la labor de Juan Montón y Mallén como maestro de capilla de la catedral de Segovia desde 1759 (LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Segovia. Vol. I. Catálogo del archivo de música (I)*. Segovia: Diputación de Segovia, 1988).

conceptos se trasladan a la música instrumental y teatral fundamentalmente. No es este tampoco un aspecto exclusivo de la musicología española, sino algo extensible a otros países, tal y como señala Paul R. Laird, cuando indica que «nuestra comprensión de la música sacra católica del siglo XVIII en Italia, España, Portugal y América Latina está apoyada en la gran cantidad de investigación realizada sobre la ópera italiana»⁶⁷. Este autor es, además, muestra de que los estudios de hace tres décadas siguen siendo altamente relevantes para la percepción de la música religiosa española, ya que recoge el papel principal de la Real Capilla de Madrid, junto con las capillas de las Descalzas y de la Encarnación, como determinantes del estilo musical religioso, pero concluyendo su relación de compositores en la figura de José de Nebra⁶⁸.

Es, no obstante, razonable la fuerte asociación de Lidón con la música de tecla, no solamente por la evidente relación del músico con la misma, sino por la mayor atención que esta música ha recibido, tanto como línea de conexión entre entornos musicales a través de las composiciones de los organistas⁶⁹, como vinculada al estudio de las transformaciones estilísticas en el siglo XVIII que tienen como referencia el contexto europeo⁷⁰. Sin embargo, mientras en otros ámbitos la característica heterogeneidad e integración de estilos musicales de la segunda mitad del siglo⁷¹ ha desarrollado un papel positivo, no siempre ha sido el caso para la música litúrgica. En el terreno de la música religiosa en lengua vernácula, las características innatas del villancico como composición en la que confluyen distintas tradiciones, como la popular, la teatral o la

⁶⁷ «Our understanding of eighteenth-century music Catholic sacred music in Italy, Spain, Portugal and Latin America is assisted by the large amount of research that has been carried out on Italian opera» (LAIRD, Paul R.: «Catholic church music in Italy, and the Spanish and Portuguese Empires», en Simon P. Keefe (ed.): *The Cambridge history of eighteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 29-58, cita en p. 30).

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 44-45.

⁶⁹ Antonio Gallego, por ejemplo, ya citaba las sonatas para fortepiano de Manuel Blasco de Nebra de 1780, siendo organista en la catedral de Sevilla, como ejemplo de que no existía distinción entre los compositores de música de órgano y de clave o pianoforte (GALLEGO, Antonio: *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid: Alianza, 1988, p. 148). Lidón es citado como ejemplo de «mezcolanza del verso con la sonata en composiciones de mayores pretensiones estéticas» (MARÍN, Miguel Ángel: «La tradición organística eclesiástica», en José Máximo Leza (ed.): *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 156-171, cita en p. 167) o como compositor de música para órgano que tenía en mente un público más amplio con intereses comerciales (MARÍN, Miguel Ángel: «El mercado de la música», en José Máximo Leza (ed.): *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 439-461, cita en p. 445).

⁷⁰ Es el caso, por ejemplo del estudio de la obra de Vicente Rodríguez Monllor realizado por Águeda Pedrero-Encabo, el cual identifica a este autor como el continuador de las transformaciones que Joan Cabanilles realizase en sus tocatas pero que conecta con términos europeos como el estilo galante, el rococó o el *empfindsamkeit* (PEDRERO-ENCABO, Águeda: *La sonata para teclado. Su configuración en España*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1997), o de las relaciones efectuadas entre José de Nebra y François Couperin que Luis Antonio González Marín realizó a partir del estudio del manuscrito E:Zac, B2 del Archivo de Música de la Catedral de Zaragoza (GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: «Una reflexión sobre la música de José de Nebra», en Celsa Alonso, Carmen Julia Gutiérrez y Javier Suárez-Pajares (eds.): *Delantero de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberni*. Madrid: ICCMU, 2008, pp. 591-612).

⁷¹ Un ejemplo clásico de esta heterogeneidad estilística se encuentra enumerada por Giorgio Pestelli al indicar el entorno musical con el que se encontró W. A. Mozart en torno a 1770: el estilo galante en sus aspectos cantable y serio, el *stile osservato* de la música sacra, el principio de la evidencia temática y de la búsqueda de temas rápidamente individualizables, el principio de elaboración temática, los estilos heroico y cómicos de la música escénica, el recitativo instrumental o el estilo sentimental-lacrimoso, entre otros (PESTELLI, Giorgio: *Historia de la música, 7. La época de Mozart y Beethoven*. Madrid: Turner, 1986, pp. 130-131).

litúrgica⁷², y en donde las innovaciones instrumentales se identifican fácilmente con la influencia italiana⁷³, han permitido su estudio desde perspectivas más amplias e integradoras. Tímidamente, en la década de los ochenta Gómez Amat realizaba un muy interesante comentario acerca del estilo de la música religiosa del siglo XIX que permitía considerarla en sus propios términos y sin menospreciar las transformaciones estilísticas del periodo:

La inspiración sagrada ha producido inmortales obras maestras en las épocas cruciales de la historia, pero lo ha hecho, naturalmente, en el lenguaje propio de cada tiempo. Pedir otra cosa sería como exigir la traición a las más arraigadas convicciones, o como pensar que la lengua de cada uno deber ser distinta, según a quien se dirige⁷⁴.

Sin embargo, hasta años muy recientes es difícil hallar descripciones de la música litúrgica, principalmente la compuesta sobre textos en latín, que no la asocien con una amalgama de estilos insatisfactoria y relacionada con la pérdida del espíritu religioso. María Antonia Virgili, quien había recogido en 1995 las líneas estilísticas de la música religiosa de comienzos del siglo XIX⁷⁵, advertía de la cautela necesaria a la hora de emitir juicios sobre la música religiosa del periodo debido a la escasez de estudios y a su relación con aspectos estéticos más generales presentes en toda Europa⁷⁶. González Valle señalaba en 1998 que «durante el siglo XVIII era posible la coexistencia más o menos pacífica de estilos y formas antiguas y modernas», asociando la preferencia por el estilo polifónico antiguo al cecilianismo del siglo XIX⁷⁷, pero solo recientemente se ha insistido en la naturalidad de la convivencia de la concepción coral o para solistas de la música religiosa desde la década de 1730 y en las posibilidades expresivas que el estilo galante aportaba a la música religiosa⁷⁸. Todavía queda camino por recorrer en la comprensión del estilo de la música litúrgica de este periodo, fundamentalmente en el análisis del repertorio musical, con el fin de considerarla en sus propios términos y sin tener que referirse a incómodos términos como el de *clasicismo* —cuya inapropiada utilización para el caso de la música instrumental española de finales del siglo XVIII es señalada por Miguel Ángel Marín y Màrius Bernadó⁷⁹— o a elementos que procedan de otras tradiciones musicales.

⁷² TORRENTE, Álvaro: «The villancico in early modern Spain: issues of form, genre and function», *Journal of the Institute of Romance Studies*, VIII, 2000, pp. 57-77.

⁷³ LAIRD, Paul R.: *Towards a history of the Spanish villancico*. Michigan: Harmonie Park Press, 1997, p. 114.

⁷⁴ GÓMEZ AMAT, C.: *Historia de la música...*, p. 261.

⁷⁵ VIRGILI BLANQUET, María Antonia: «La música religiosa en el siglo XIX español», en Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González: *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995, pp. 375-405.

⁷⁶ VIRGILI BLANQUET, María Antonia: «La música religiosa en el siglo XIX español», *Revista Catalana de Musicologia*, nº II (2004), pp. 181-202, cita en p. 182.

⁷⁷ GONZÁLEZ VALLE, José V.: «Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800», en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.): *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000 (1ª ed., 1998), p. 69.

⁷⁸ LEZA, José Máximo: «Continuidad y renovación en el repertorio litúrgico», en José Máximo Leza (ed.): *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 223-271, especialmente pp. 237 y 241.

⁷⁹ MARÍN, Miguel Ángel y BERNADÓ, Màrius: «Instrumental music in late eighteenth-century Spain: issues and challenges», en Miguel Ángel Marín y Màrius Bernadó (eds.): *Instrumental music in late eighteenth-century Spain*. Kassel: Reichenberger, 2014, pp. 1-19.

Fuentes y metodología

Dadas las diferentes partes de las que consta la presente tesis doctoral, ha sido necesario acudir a fuentes muy diversas y a diferentes instituciones que conservan información relacionada con José Lidón, bien sean documentos útiles para la reconstrucción biográfica o manuscritos con las obras teóricas o musicales del compositor. Para la primera parte, el punto de partida lo han proporcionado los estudios biográficos previos de José Lidón realizados por otros autores. Así, han sido fundamentales principalmente la biografía realizada por Paulina Junquera Vega, que hemos podido consultar en la Biblioteca Nacional de España, los diferentes trabajos de Josefa Montero García, quien ha proporcionado útiles referencias para la genealogía del músico, los trabajos en torno a la ópera *Glaura y Cariolano* y la edición de música de tecla de Lidón realizados por Dámaso García Fraile, el estudio de Juan Pablo Fernández-Cortés sobre el mecenazgo de la casa de Benavente y la fundamental tesis doctoral de Judith Ortega Rodríguez para proporcionar el contexto institucional en el que Lidón desarrolló prácticamente todo su trabajo.

A partir de los anteriores estudios hemos consultado directamente los archivos que contenían documentación relativa a la biografía de José Lidón. En las catedrales de Orense y de Santiago de Compostela hemos podido documentar el fugaz paso de Lidón por dichas instituciones en 1768, aclarando algunas confusiones de su nombramiento como organista en la primera de ellas. El Archivo General del Palacio Real de Madrid ha sido la referencia principal para documentar los diferentes nombramientos de Lidón en la Real Capilla y la información referida al desempeño de sus funciones, a su relación con otros miembros de la institución y para estudiar la consideración del músico en la misma a lo largo de los años. La Real Biblioteca del Palacio Real ha sido también muy útil, no solo para la recuperación de algunas partituras de Lidón, sino para documentar el ceremonial litúrgico de la Real Capilla. La Biblioteca Nacional de Madrid ha proporcionado también importante documentación, ya que en la misma se conservan dos interesantes tomos manuscritos, ambos procedentes de la biblioteca de Barbieri, con documentación sobre el funcionamiento de la Real Capilla. El primero de ellos es el titulado *Oficios de la Real Capilla de S.M.*, con signatura Mss 14091, el cual incluye diferentes comunicaciones entre José Lidón, como maestro de capilla, y las autoridades de la Real Capilla. El segundo, con signatura M 762, es referencia para otros trabajos sobre la institución. Está titulado en el lomo como *Reales órdenes y estatutos de la Real Capilla de S.M.* aunque la referencia en la biblioteca lleva el título de *Colección de documentos, originales en parte, referentes a la Real Capilla*, título tomado del catálogo musical de la Biblioteca Nacional. Igualmente se han consultado en esta biblioteca diferentes papeles procedentes de los teatros de Madrid y de la casa de Benavente, así como las principales referencias bibliográficas que han abordado la figura de José Lidón en la historiografía musical española. El Archivo Histórico Nacional, tanto la sede principal madrileña como la sección dedicada a la Nobleza situada en Toledo, han sido igualmente consultados. El primero de ellos contiene, entre otras informaciones menos relevantes, la licencia de impresión de la ópera de Lidón, así como el volumen de las actas capitulares del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe de los años en los que Lorenzo de Béjar se encontraba en él, a pesar de que no ofrece información de interés para la relación entre él y su hermano José. Para diferentes datos genealógicos de la familia Lidón han sido consultados el archivo parroquial de la iglesia de Santa María de Béjar, el Archivo Diocesano de Madrid, en el cual se conservan los registros de la parroquia de San Martín, y el Archivo Histórico de

Protocolos de Madrid, el cual conserva tanto el testamento de José Lidón y Manuela Anastasia Millas como la testamentaría que recoge los bienes del matrimonio.

Para la segunda parte de esta tesis hemos consultado directamente en primer lugar las fuentes que conservan los trabajos teóricos de Lidón. En la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando consultamos el cuadernillo que contiene las lecciones iniciales de rudimentos musicales de José Lidón. En la Biblioteca Nacional se conservan tanto las explicaciones y prácticas sobre contrapunto para el capellán de Salamanca José Villa, fuente de gran interés para algunos aspectos formales según veremos, como el volumen que recoge las lecciones de acompañamiento de Lidón que se incluyen tras las *Reglas generales o Escuela de acompañar al órgano o clave* de Félix Máximo López. Estas últimas lecciones se complementan con las *Reglas de aprender a acompañar puestas por escalas* que hemos consultado en el archivo biblioteca del Santuario de Arantzazu y con la *Reglas de acompañar* que aparecen en un volumen de música de órgano del monasterio de Montserrat tras algunas piezas de Lidón. Finalmente, el principal trabajo teórico del compositor, el *Compendio teórico y práctico de la modulación*, ha sido consultado directamente en las dos fuentes existentes: la perteneciente al archivo de la catedral de Santiago de Compostela y la conservada en la Biblioteca de Catalunya.

Tras la consulta de los trabajos de Lidón, ha sido necesario complementar con información de otros autores contemporáneos. La Biblioteca Nacional de España ha sido de gran utilidad al conservar los diferentes tratados teóricos consultados que se mencionan en el capítulo sexto, así como la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la cual contiene el tratado de composición de Pedro Aranaz. Pero la principal fuente en esta parte del trabajo ha sido el *Tratado fundamental de la música* de José Teixidor, el cual está disponible comercialmente gracias a la edición realizada por Josep Pavía. Una visión actual muy útil de la teoría de la música europea del siglo XVIII, necesaria para contextualizar estos trabajos, la ha proporcionado el volumen *The Cambridge History of Western Music Theory*, así como las perspectivas analíticas semióticas de los trabajos de Raymond Monelle y de Kofi Agawu y los realizados sobre los esquemas galantes por Robert O. Gjerdingen y sobre los *partimenti* por Giorgio Sanguinetti, este último de especial relevancia para relacionar los trabajos docentes de Lidón con la práctica pedagógica italiana.

El estudio descriptivo y analítico de la tercera parte utiliza una metodología basada en principios compositivos de la época que se han presentado en el capítulo sexto, al cual remitimos para una más extensa descripción. Para esta tercera parte, dada la inexistencia de ediciones musicales de las obras vocales religiosas de Lidón, ha sido necesario en primer lugar la construcción de un catálogo completo que permitiese contemplar globalmente la obra musical con el fin de seleccionar aquellas obras pertenecientes a los diferentes periodos, instituciones y con diferentes textos litúrgicos más representativas. Así, hemos consultado las obras conservadas en el Archivo General del Palacio Real, en la Biblioteca Nacional de España, en la Real Biblioteca del Palacio Real, en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, en el monasterio de Santa María de Guadalupe, en el monasterio de Santa María de Montserrat, en la Biblioteca de Catalunya, en la catedral de Salamanca, en la catedral de Ciudad Rodrigo, en el Santuario de Arantzazu y en la catedral de Orihuela. Otras obras conservadas en otras instituciones, principalmente obra de tecla, han sido consultadas a través de los catálogos disponibles, según se relaciona en el volumen segundo.

Con toda esta información, hemos confeccionado el catálogo siguiendo un criterio de numeración según una división por géneros que permite fácilmente la incorporación de futuros hallazgos de nuevas fuentes de obras musicales de José Lidón, lo que es esperable sin duda alguna dada la dispersión de su obra y el prestigio en vida del músico a nivel nacional.

Para la división en capítulos de la tercera parte, o lo que es equivalente, para la división del estudio de las obras religiosas de Lidón, los diferentes procedimientos compositivos y las posibilidades que las distintas obras ofrecen nos llevaron a realizar una agrupación según la relación litúrgica de las obras y el texto sobre el que están construidas, el cual es el primer nivel estructural que hemos considerado para su estudio y el que, además, condiciona los planteamientos expresivos de cada obra. Un criterio cronológico de estudio se mostró ineficaz desde el comienzo, ya que mismos textos litúrgicos están repartidos a lo largo de la biografía del músico, aunque esto se ha realizado localmente para cada tipo de composición. Así, las letanías de la Virgen y las salves ocupan el capítulo octavo; las misas y secuencias, el noveno; las lamentaciones y misereres para Semana Santa, el décimo; los villancicos y oratorios —en este caso reunidos por su condición de obras con textos escritos en otro idioma distinto al latín—, el undécimo; y los himnos y salmos, el capítulo duodécimo.

Tanto para el estudio de las diferentes obras como para las ediciones incluidas en el segundo volumen, hemos preferido utilizar, cuando fuera posible, las partituras autógrafas de Lidón, las cuales están disponibles para el caso de las obras del Archivo General de Palacio. Es cierto que las copias de cada parte que se conservan incluyen también interesante información para una edición crítica, ya que se suponen autorizadas por el propio maestro, aunque esta situación, sin embargo, solo es totalmente válida para el periodo en que Lidón ostenta el magisterio de la institución. En cualquier caso, las partes incluyen a menudo indicaciones de dinámicas o de articulaciones que no están presentes en la partitura original o que incluso llegan a contradecirse. Esta situación, junto con el deseo de reflejar lo más fielmente posible la partitura de Lidón —sin que ello conlleve la imposible no intervención del editor—, han llevado a considerar sus partituras como las principales fuentes de referencia. Además, esto nos ha permitido dedicar un especial apartado para considerar algunos aspectos de la notación utilizada por el compositor, incluidos junto a los criterios de edición que anteceden a la edición de las diferentes obras.

Los textos de las numerosas citas procedentes de las distintas fuentes documentales han sido actualizados en lo que se refiere a la articulación y puntuación original, la escritura de los nombres y la ortografía de numerosas palabras. Asimismo se han desarrollado las frecuentes abreviaturas para una mejor comprensión del texto, evitando así un excesivo uso de los corchetes. Frente a otros criterios de transcripción, creemos que es este el más adecuado con el fin de facilitar la lectura, a menudo compleja si se mantiene la versión original del texto. En cualquier caso, y como corresponde a un trabajo de investigación, hemos proporcionado siempre la referencia para la localización del documento original.

PARTE I. BIOGRAFÍA

José del Espíritu Santo Lidón Blázquez nació el 2 de junio de 1748 en el pueblo de Béjar (Salamanca), perteneciente al obispado de Plasencia. Fue bautizado ese mismo día tal y como indica su partida de nacimiento:

En la Villa de Béjar, en dos días del mes de junio de mil setecientos y cuarenta y ocho años. Yo, don Francisco Nieto, Arcipreste y Cura Rector de la Parroquia del Señor San Andrés, agregada a la de Santa María la Mayor de dicha villa, catequicé, exorcicé, puse los Santos Oleos y bauticé solemnemente a un niño que nació el día dos de dicho mes en el que se bautizó, a quien puse por nombre Joseph del Espíritu Santo, hijo legítimo de Francisco Xavier Lidón, sacristán de dicha iglesia natural de la Ciudad de Plasencia, y de su mujer Manuela Blázquez, natural de Baños, vecinos de esta dicha villa. Fue su padrino Joseph Lozano, a quien advertí el parentesco espiritual y obligaciones cristianas, siendo testigos Juan y Luis Lidón y Francisco Blázquez, todos vecinos de esta referida villa y lo firmo. Francisco Nieto¹.

Orígenes familiares y árbol genealógico

Los orígenes de la familia Lidón fueron inicialmente documentados por los apuntes biográficos de Paulina Junquera Vega² y ampliados y corregidos por Josefa Montero García³. Así, conocemos el origen francés del apellido Lidón al ser esta la nacionalidad del abuelo paterno del compositor, M. Jean Lidon, quien llega a España en la primera década del siglo XVIII y se instala en la ciudad de Plasencia. Su localidad natal ha sido objeto de confusión, al extraer diferentes publicaciones la información del trabajo de Junquera Vega⁴. En él, la autora afirma que Jean Lidón «nació en Soulac, pueblecito costero del Departamento de Saint-Vivien, muy conocido y frecuentado en la antigüedad como lugar de refugio y puerto comercial de las costas de la antigua Aquitania»⁵. Montero corrige la localidad por la información contenida en el expediente de limpieza de sangre de Lorenzo Lidón, hermano de José Lidón y organista en el Monasterio de Guadalupe⁶. Así, Jean Lidón resultó proceder de Souillac, población francesa de la diócesis de Cahors en la región de Quercy, y ser hijo de Pedro Lidón y de María de Uñón. Ambas autoras defienden la posibilidad de que la llegada de tropas francesas para apoyar la monarquía de Felipe V a comienzos del siglo XVIII pudiese ser el motivo de la entrada en España del abuelo de José Lidón.

Jean Lidón se casó en 1709 con Ana Hernández Moreno, natural de Hervás (Cáceres). El expediente de limpieza de sangre de Lorenzo Lidón indica que la partida de nacimiento de su abuela Ana Hernández había sido encontrada en Villar de Plasencia en lugar de en la localidad de Hervás, habiendo sido bautizada el 23 de enero de 1687⁷. Esta era una fecha previa al matrimonio en 1699 de sus padres, viudos de anteriores cónyuges, por lo que fue inscrita como *ignoris parentibus*.

¹ Parroquia de Santa María la Mayor de Béjar, Libro 5º de Bautismos (1720-1764), fol. 187. La partida también se encuentra copiada literalmente en AGP, Real Capilla, Cª 288, Exp. 27.

² JUNQUERA VEGA, P.: «José Lidón...».

³ MONTERO GARCÍA, J.: «La música de cámara...» y, más extensamente, MONTERO GARCÍA, J.: «Los Lidón...».

⁴ La más relevante es la edición de la obra de tecla de José Lidón, GARCÍA FRAILE, D.: *José Lidón...*

⁵ JUNQUERA VEGA, P.: «José Lidón...», pp. 253-254.

⁶ *Expediente de limpieza de sangre de fray Lorenzo de Béjar*, AMG, leg. 35, nº 795, recogido en MONTERO GARCÍA, J.: «Los Lidón...», p. 57 y en MONTERO GARCÍA, J.: *José Lidón...*, p. 15.

⁷ MONTERO GARCÍA, J.: «Los Lidón...», p. 58.

Jean Lidon y Ana Hernández, instalados en Plasencia, tuvieron tres hijos varones: Juan, Francisco Javier y Luis. Francisco Javier Lidón Hernández sería el padre del compositor José Lidón Blázquez y sus dos hermanos, los testigos del bautismo, según indica la partida bautismal de José Lidón. De Juan Lidón Hernández conocemos su fallecimiento en Béjar en 1791 y que se había casado con María Pérez, con quien tuvo al menos una hija: Petronila Ángela Marcelina. Luis Lidón Hernández, por su parte, se casó con Juana Hernández-Agero, matrimonio del cual nació el 11 de marzo de 1752 un niño llamado José Gregorio⁸, que fue, a juicio de Junquera Vega, la causa de que Baltasar Saldoni equivocase la fecha de nacimiento del compositor⁹ y que así se transmitiese este error a las primeras referencias biográficas de José Lidón¹⁰. No obstante, como se comentará posteriormente, el error en la dedicatoria de un poema en honor de José Lidón por la obtención de su plaza de organista en la Real Capilla que también citó Saldoni conduce a la misma fecha.

Francisco Javier Lidón Hernández nació en Plasencia el 1 de agosto de 1712 y falleció el 6 de abril de 1790¹¹. Sus padres debieron trasladarse algunos años después de su nacimiento a la población de Béjar, donde Jean Lidon ocupó el puesto de sacristán en la Parroquia de Santa María la Mayor de dicha localidad¹². Ya en 1736 Francisco Javier ejerce también como sacristán y organista de la misma parroquia¹³. Desconocemos si Jean ejercía también como músico y pudiese haber sido quien introdujese a la familia en dicha profesión a la que se dedicarían tantos miembros de ella, pero que el padrino de bautismo de Francisco Javier fuese Bernardino Morales, músico de la catedral de Plasencia, apunta al contacto con la profesión de músico, tal y como indica Josefa Montero¹⁴. Esta relación con la catedral de Plasencia, junto con la formación musical de Francisco Javier, hace pensar en una posible estancia suya en dicha institución como mozo de coro o aprendiz de órgano. No consta, sin embargo, su nombre en el inventario de informaciones de mozos de coro y miseros de la catedral¹⁵, aunque es interesante notar que existía en la década de 1710 una importante referencia organística en Plasencia representada en la figura de Sebastián de Landa y Eraso, músico con un gran reconocimiento en España¹⁶. No pudo existir una relación como alumno entre Francisco Javier y Sebastián de Landa, ya que este falleció en 1721, pero es factible que existiese con su sucesor, Antonio Valeriano, un joven y talentoso organista de 18 años natural de Guadalupe¹⁷, o con Antonio Manuel Hernández, el segundo organista y quien acabaría ocupando la plaza de maestro de capilla tras la marcha a Coria del maestro Juan

⁸ Parroquia de Santa María la Mayor de Béjar, Libro 5º de Bautismos (1720-1764), fol. 212.

⁹ SALDONI, Baltasar: *Diccionario...*, tomo I, p. 247.

¹⁰ Es la fecha indicada para el nacimiento de Lidón por Mitjana (MITJANA, R.: *Historia de la música en España...*, p. 289).

¹¹ Parroquia de San Esteban de Plasencia, Libro 3º de Bautismos, fol. 141 y Parroquia de Santa María de Béjar, Libro 5º de Difuntos (1722-1791), fol. 184v, cit. en MONTERO GARCÍA, J.: «Los Lidón...», p. 58 y MONTERO GARCÍA, J.: «La música de cámara...», p. 732.

¹² Según el *Expediente de limpieza de sangre de fray Lorenzo de Béjar*, citado anteriormente.

¹³ Parroquia de Santa María de Béjar, Libro de Fábrica, años 1730 a 1760, fol. 230, cit. en MONTERO GARCÍA, J.: «La música de cámara...», p. 732.

¹⁴ MONTERO GARCÍA, J.: «Los Lidón...», p. 58.

¹⁵ RAMOS BERROSO, Juan Manuel: *Introducción, notas y apéndices al Inventario de los Libros de informaciones de limpieza de miseros, mozos y capellanes de coro en el Archivo de la Catedral de Plasencia*. Plasencia: J.J. R. B., 2009.

¹⁶ LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la catedral de Plasencia...*, p. 94.

¹⁷ GÓMEZ GUILLÉN, Román: *Juan Santiago Palomino. Maestro de capilla de la catedral de Plasencia (1712-1738)*. Cáceres: Seminario de Musicología del Conservatorio Profesional de Música "Hermanos Berzosa", D.L. 1985, p. 61.

Santiago Palomino en 1738. Es interesante apuntar que, uno de los aspirantes a ser elegido como primer organista tras la muerte de Sebastián de Landa fue don Antonio Pérez, vecino de Peñaranda de Bracamonte, presbítero y maestro de órganos que se encontraba en ese momento fabricando un órgano en la Parroquia de Santa María de la villa de Béjar¹⁸, probablemente el que tendría a su cargo años más tarde Francisco Javier Lidón.

Francisco Javier se casó en 1737 con Manuela Blázquez González, natural de Baños de Montemayor (Cáceres), siendo sus padres los bejaranos Juan Blázquez y Manuela Gil. De este matrimonio nacieron varios hijos, siendo el primero Basilio Matías, nacido el 9 de abril de 1738 y bautizado inmediatamente «por necesidad»¹⁹, y el segundo llamado también Basilio —probablemente por el fallecimiento del primer hijo—, nacido el 4 de mayo de 1739²⁰. El 10 de agosto de 1740 nació también en Béjar Lorenzo Basilio Jacinto Lidón Blázquez²¹, quien ingresaría el 22 de febrero de 1760 en el monasterio jerónimo de Nuestra Señora de Guadalupe²² y donde desarrollaría una carrera como organista tomando el nombre de Fr. Lorenzo de Béjar, falleciendo el 4 de junio de 1795 a los cincuenta y cuatro años de edad²³. El siguiente hermano fue Juan Crisógono Lidón Blázquez, nacido en la misma localidad el 24 de noviembre de 1745²⁴. Juan Lidón se casaría con María Pérez²⁵ y serían padres de numerosos hijos creando una rama de la familia en la que se encuentran otros músicos de apellido Lidón como Alfonso, Andrés o Mariano Lidón²⁶.

José Lidón tuvo al menos una hermana pequeña, María Manuela, fallecida antes de 1800 y que se casaría con Jorge Bosch de Veri, el maestro organero constructor del órgano de la Real Capilla en 1778 y responsable de su mantenimiento, habiendo sido erróneamente identificada como una hija de José Lidón²⁷. Señalamos también, para evitar confusiones, que el primo de Jorge Bosch de Veri, Jorge José Francisco Bosch Riera, se casó en 1793 con Petronila Lidón Pérez²⁸, la hija de Juan Lidón Hernández y prima, por tanto, de José Lidón Blázquez.

¹⁸ Catedral de Plasencia, Actas capitulares, libro 50, fol. 148v, cabildo ordinario del 31 de octubre de 1721, cit. en GÓMEZ GUILLÉN, R.: *Juan Santiago Palomino...*, p. 65.

¹⁹ Parroquia de Santa María de Béjar, Libro 5º de Bautismos (1720-1764), fol. 114.

²⁰ *Ibid.*, fol. 121.

²¹ *Ibid.*, fol. 130.

²² AHN, Códices, L.103, Libro de actas capitulares del monasterio jerónimo de Nuestra Señora de Guadalupe (Cáceres). Años 1671-1802, fol. 313v.

²³ Archivo del Monasterio de Guadalupe, *Regla y memoria*, C-62, f. 69v, cit. en RODILLA LEÓN, F.: «La música en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe...», pp. 67-116. También en BARRADO, Arcángel: *Catálogo del Archivo Musical del Monasterio de Guadalupe*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, Institución de Servicios Culturales, 1947, p. 92.

²⁴ Parroquia de Santa María de Béjar, Libro 5º de Bautismos (1720-1764), fol. 167v.

²⁵ Tanto Juan Lidón Hernández, el tío de José Lidón Blázquez, como Juan Lidón Blázquez tuvieron por esposas mujeres con el mismo nombre y apellido: María Pérez, lo que nos ha ocasionado problemas para identificar adecuadamente los hijos de cada matrimonio, siendo posible algún error en dicha identificación.

²⁶ Ver árbol genealógico.

²⁷ BARRIO MOYA, José Luis: «Notas biográficas sobre el mallorquín Jorge Bosch, maestro organero de los reyes Carlos III y Carlos IV», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics*, nº 58, 2002, pp. 337-350. A pesar de indicar que Manuela era «hija del afamado compositor salmantino José Lidón», incluye copia del testamento de Jorge Bosch de 28 de noviembre de 1800 (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Prot. 19915), viudo ya de Manuela, en el cual se indica claramente que José Lidón, organista de la Real Capilla, es su cuñado o hermano político.

²⁸ ADM, Parroquia de San Martín, Libro de Matrimonios 31 (1792-1801), fol. 151v.

Tanto Lorenzo como José debieron de tomar las primeras lecciones musicales y al órgano de su padre. No poseemos más datos de este periodo tan temprano de José Lidón, salvo la fecha de su confirmación, el 4 de julio de 1751, en la misma iglesia de Santa María la Mayor de Béjar y una afirmación de que marchó directamente desde Béjar hasta Madrid para ingresar en el Real Colegio de Niños Cantores en 1758²⁹, a la edad de diez años, lo que hace suponer que durante ese periodo previo a su ingreso en el Colegio, permaneció en el hogar familiar.

La familia de José Lidón debió padecer algunas necesidades en los años posteriores a la marcha del joven músico. El 13 de marzo de 1767, su hermano Lorenzo solicitaba a sus superiores del monasterio de Guadalupe una ayuda económica para su familia que le fue finalmente concedida:

También propuso S. Rma. [se refiere al padre prior, Fr. Bartolomé de Luintana] a la Comunidad cómo el padre de Fr. Lorenzo de Béjar se hallaba en gravísima necesidad y sin poder ganar de comer por hallarse en una carcel desacomodado del oficio que antes tenía, por lo que pedía a la Comunidad se compadeciese de él dándole alguna limosna para su sustento y el de su familia; y oída y entendida por la Comunidad la propuesta, vino en concederle cincuenta y cuatro ducados anuales durante el tiempo de dicha necesidad, y por el pronto se le diese también una limosna supernumeraria de 300 reales, de que también doy fe³⁰.

Como ya se adelantó en la introducción de nuestro estudio, además del error en la fecha de nacimiento anteriormente indicada existe otro muy extendido en diferentes trabajos que han tratado la figura de José Lidón y que citan como año de su nacimiento el de 1746³¹. Samuel Rubio indica que Lidón entró a servir como organista en la Real Capilla en 1768 a la edad de 22 años, haciendo alusión en su artículo a un informe hallado por Anglés en el archivo de Simancas que debe ser la causa inicial de este error. Efectivamente, Higinio Anglés se refirió en su momento a un documento que ha resultado ser copia exacta del informe que don Melchor Borrue, receptor de la Real Capilla realiza al Patriarca de las Indias tras las oposiciones a la cuarta plaza de organista del año 1768, en el cual el receptor comete un error al indicar que Lidón «es mozo de veinte y dos años, robusto y bien parecido»³².

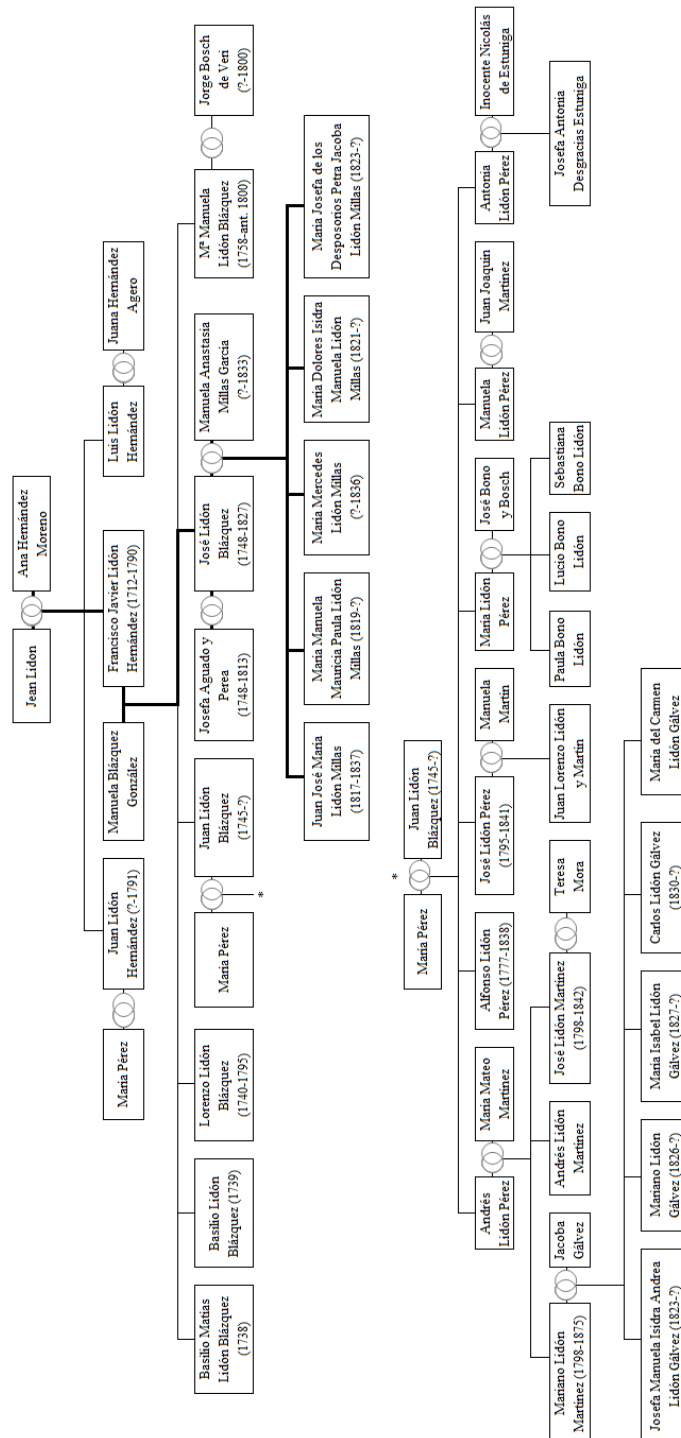
²⁹ Expediente del matrimonio de José Lidón con Josefa Aguado y Perea (AGP, Real Capilla, C^a 288, Exp. 27).

³⁰ AHN, Códices, L.103, Libro de actas capitulares del monasterio jerónimo de Nuestra Señora de Guadalupe (Cáceres). Años 1671-1802, fol. 335v.

³¹ Entre otros: RUBIO, S.: «José Lidón (1746-1827)...»; MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música española 4...*, p. 63 y CABAÑAS ALAMÁN, F. J.; «Lidón, José»...

³² AGP, Real Capilla, C^a 138, Exp. 1. También en AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240, donde el Patriarca transmite literalmente la misma información. Es el texto citado por Anglés en PENA, J. y ANGLÉS, H.: *Diccionario Labor...*, tomo II, p. 1409.

Árbol genealógico de la familia de José Lidón³³



³³ Parroquia de San Esteban de Plasencia, libro de Bautismos 3 (f. 141) y libro de Difuntos 5 (f. 184v); parroquia de Santa María de Béjar, libro de Bautismos 5 (1720-1764, fols. 114, 121, 130, 167v, 187 y 248v); Archivo Diocesano de Madrid, parroquia de San Martín, libros de Bautismos 48 (1793-1796, fols. 313v y 381), 58 (1816-1817, fols. 254-254v), 59 (1817-1819, fol. 112), 60 (1819-1820, fol. 164), 61 (1820-1823, fols. 91 y 160v), 62 (1823-1824, fol. 66), 63 (fol. 435), 64 (fol. 188) y 65 (fol. 231), de Matrimonios 36 (1815-1817, fols. 71v y 78-78v) y de Defunciones 26 (1800-1804, fol. 58), 29 (1812-1815, fol. 241), 32 (1824-1828, fol. 206) y 34 (1832-1834, fols. 60v-61) y 36 (1837-1842, fols. 74v, 242 y 277v).

Alumno del Real Colegio de Niños Cantores de Madrid

José Lidón realizó su ingreso en el Real Colegio de Niños Cantores de Madrid el 3 de marzo de 1758, al mismo tiempo que lo hicieron Antonio Ugena, Lino del Río y Lucas Riguero³⁴. Conocemos los años de estancia de Lidón en el centro de enseñanza por diferentes documentos. Por un lado, el informe de las cuentas que presentaba Francisco Corselli, rector del Colegio y maestro de la Real Capilla, una o dos veces al año a las autoridades de la Real Capilla incluía en su primera parte el listado de los colegiales que se encontraban estudiando, normalmente en un número entre ocho y once desde los años cincuenta, aunque entre 1758 y 1768, años de estancia de Lidón, el número se mantuvo en diez alumnos³⁵. Las cuentas de 1758 son las primeras que incluyen a Lidón entre los colegiales, en última posición, ya que el listado se realizaba por orden de antigüedad. Otro listado era el presentado por Corselli para la petición anual del vestuario de los niños y emitido a finales de noviembre o comienzos de diciembre, fechas previas a Navidad y cercanas al día de Santa Bárbara, patrona del Real Colegio³⁶. La última lista que incluye a Lidón es la de 1767, realizada el 4 de diciembre de ese año.

Fundado por el rey Felipe II, el Real Colegio de Niños Cantores de Madrid era una institución íntimamente ligada a la Real Capilla con la principal función de formar las voces que debían participar en ella. Las Constituciones del Real Colegio, vigentes durante el siglo XVIII, se habían redactado en 1672 aunque interesantes cambios se suceden en los años centrales y segunda mitad de siglo. El funcionamiento de la institución ha sido detallado en diferentes trabajos, siendo los principales los realizados por Nicolás Morales³⁷.

El Colegio estaba dirigido por el rector, puesto que estaba ligado al de maestro de capilla, siguiendo la tradición de las escuelas catedralicias. Durante la primera mitad del siglo XVIII existió una figura de teniente de rector, que suplía al rector en su ausencia o enfermedad, pero esta figura se formalizó en el año 1751 cuando se creó la plaza de vicemaestro de la Real Capilla, relacionando ambos puestos de manera similar a lo que ocurría con el rector y el maestro de capilla y recayendo ambas plazas en el compositor José de Nebra. Francisco Corselli fue el rector del Real Colegio durante los años de aprendizaje de Lidón en el mismo, desempeñando este puesto desde 1738. Tanto él como Nebra fueron figuras fundamentales para los cambios que se realizaron en la institución en el siglo XVIII.

La figura del rector del Colegio había cambiado en algunos aspectos respecto a lo que indicaban las Constituciones de la Real Capilla de 1757, ya que estas pedían un «rector sacerdote de buena vida y costumbres y entrado en edad que sepa la Gramática para que pueda suplir en las lecciones las faltas o enfermedades del maestro de ella»³⁸.

³⁴ AGP, Personal, C^a 7315, Exp. 14 (expediente personal de Braulia López, viuda de Lino del Río). La fecha de ingreso de Lidón en el Colegio también en JUNQUERA VEGA, P.: «José Lidón,...», p. 255.

³⁵ AGP, Real Capilla, C^a 104, Exp. 1.

³⁶ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 241.

³⁷ SUBIRÁ, José: «La Música en la Real Capilla Madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos: Apuntes históricos», *Anuario Musical*, XIV, 1959, pp. 207-230; BOURLIGUEUX, G.: «L'enseignement au Collège...», pp. 91-100; MORALES, Nicolás: *La Real Capilla y el Real Colegio de niños cantores en el siglo XVIII*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, U.F.R. d'études hispaniques et hispano-americanas, 1996; MORALES, N.: *Las voces de palacio...*; ORTEGA J.: «La música en la corte...». Las Constituciones del Real Colegio pueden consultarse en AGP, Real Capilla, C^a 105, Exp. 3.

³⁸ AGP, Administración General, Real Capilla, leg. 1133.

En general, las tareas de cuidado de los colegiales y de la economía del Colegio seguían a su cargo, pero ya no se encargaba de la enseñanza directa de los alumnos. Las Constituciones del año 1757, indican las atribuciones del rector:

Como rector de nuestro Colegio, cuidará que los niños estén limpios, asistidos y bien educados. Presenciará la lección que les dan sus maestros de música cuatro veces al mes y, si estos no cumplen su obligación, los reprenderá, y si no se enmiendan, lo participará a nuestro Capellán Mayor para que dé orden los amonesten o los multen.

[...] Y por cuanto los colegiales cantores de nuestro Colegio están a la dirección y cuidado del maestro de capilla, mandamos que tenga este el mayor cuidado en su educación y aprovechamiento, procurando se apliquen a la música y que aprendan la lengua latina; cuidará también de que tengan puntuales sus lecciones respectivas a las horas proporcionadas; que sepan bien la doctrina cristiana y que confiesen y comulguen por lo menos una vez cada mes.

[...] Y ordenamos que el maestro de capilla no permita que dichos colegiales vayan a cantar por las casas, ni salgan del Colegio solos, ni a horas desusadas; y en esta parte encargamos mucho el cuidado y vigilancia del Capellán Mayor, para que el maestro de capilla cumpla exactamente con lo que por estas Constituciones ordenamos³⁹.

Esta última mención es importante porque da lugar al establecimiento de las inspecciones del Colegio por un visitador, el cual estaba nombrado por el Capellán Mayor y debía visitar el centro el último mes del año e informar de si se cumplían los anteriores mandatos de educación y de aprovechamiento de la enseñanza⁴⁰. En relación a esta figura, es de gran interés el informe que realiza Juan Alonso Gascón, visitador del Colegio en 1762, año intermedio en la estancia de Lidón. Este informe utiliza un tono general de reprensión hacia el funcionamiento del centro. Acerca de la acción de Corselli como rector indica varias faltas de sus obligaciones, lo que permite complementar lo que de él se esperaba:

Por lo que a la música toca, está obligado el rector, según se menciona y previene en la visita del año de 1737 con referencia a la Planta del año de 1701, en la cual unió su Majestad el rectorado de dicho Colegio al magisterio de su Real Capilla, a enseñar a los niños que se hallen más adelantados y descubrieren talentos e inclinación a la composición para maestros de capilla; instruyéndolos de todas las reglas, primores y arcanos del Arte o facultad, de cuya obligación no parece estar relevado por las Constituciones del año 1757; en las cuales, sin hablar de este caso, se le manda que, cuatro veces en cada mes, presencie las lecciones que a los niños dan los maestros de música, para reconocer si cumplen o no con su obligación. Y lo que en esta visita se ha podido averiguar es que el rector nunca se ha encargado de enseñar e instruir para lo referido a alguno de los cantorcicos y que apenas cumple el citado encargo que se le hace por dichas Constituciones. Tanta debe de ser la satisfacción que tiene para uno y otro de los demás maestros⁴¹.

Precisamente a Corselli se le debe la creación desde el comienzo de su rectorado en 1738 de la plaza de maestro que ocuparía José Lidón en años futuros. Se trata de una segunda plaza de maestro de música denominada maestro de Estilo Italiano o Estilo Moderno, como a menudo era nombrada. La implantación de esta plaza, junto a la ya existente de maestro de Rudimentos de Música, supone un reparto de tareas que además muestran la nueva mentalidad en la música dieciochesca. Durante los años de estancia de Lidón en el Colegio, sus dos maestros de música fueron Francisco Osorio y Cienfuegos, maestro de Rudimentos, y Antonio Corvi y Moroti, maestro de Estilo

³⁹ BNE, M762, fols. 198v y 201v-202.

⁴⁰ *Ibid.* fol. 202. La figura del visitador del Real Colegio está estipulada en el artículo 119 de las Constituciones de la Real Capilla (AGP, Real Capilla, C^a 2, Exp. 4; AGP, Administración General, Real Capilla, leg. 1133).

⁴¹ AGP, Real Capilla, C^a 103, Exp. 3 (Visitas del Colegio de Niños Cantores de los años 1672, 1745 y 1762).

Italiano, ambos ocupando sus plazas desde 1738. Según indica Guy Bourlignieux, el maestro de Rudimentos debía enseñar los principios de música y los conocimientos especulativos y prácticos del canto llano y de la polifonía. Debía iniciar además en los textos simples, sin adiciones ni ornamentos, evitando los defectos de pronunciación. El maestro de estilo, por otra parte, debía enseñar el buen gusto y el estilo moderno, a formar, afinar y conducir la voz, a pasar de la voz natural a la voz de cabeza o falsete, a ejecutar con ligereza y expresión y a ornamentar con oportunidad y según elección juiciosa⁴².

Volviendo de nuevo al informe de la visita de Juan Alonso Gascón, estos dos maestros reciben diferente apreciación. El visitador indica de Osorio, aludiendo a las Constituciones del Colegio, que su deber es «enseñar a los niños los primeros rudimentos de la Música y cuanto a este fin conduce; y, específicamente, el instruirlos y adiestrarlos en el canto de los versos y lecciones de los Maitines de Navidad y Reyes y del Oficio de Difuntos, con todo lo demás necesario para el servicio de la Real Capilla», deduciendo de sus observaciones que «por lo que toca a la enseñanza de la Música, no se ha averiguado que falte al cumplimiento de lo que pertenece y corresponde a dicho maestro»⁴³.

Sobre Antonio Corvi y Moroti, la opinión del visitador es diferente. Su informe nos aclara no solo las atribuciones de esta plaza, sino que su enseñanza no comenzaba hasta que los colegiales ya estuviesen más avanzados. Por otra parte, parece que el maestro de Estilo Italiano o Moderno de Lidón, no cumplía adecuadamente con los horarios estipulados.

Hay otro maestro, también de Música, para enseñar los niños a cantar con buen gusto y según el estilo moderno; igualmente que para instruirlos en el Arte o habilidad de acompañar, la cual plaza ocupa y sirve D. Antonio Corvi y Moroti. Y aunque no ha exhibido su título o nombramiento a causa, según ha expuesto, de que se le ha traspapelado o perdido, pues no ha podido encontrarlo entre sus papeles después de varias diligencias que dice ha hecho en su busca durante esta visita, parece que está obligado a asistir todos los días de lección a darla a los cantoricos que estuviesen bien instruidos en los primeros rudimentos y fundamentos de la música, a fin de imponerlos en el más moderno estilo de cantar con todo gusto y primor, según la clase de cada voz, la cual lección debe dar por las mañanas, a menos que por algún motivo justo no pueda algún otro día asistir en aquella hora, en cuyo caso debe concurrir para este efecto por la tarde. Y es así mismo de su obligación el enseñar el Arte teórico y práctico de acompañar a todos los cantoricos, a quienes sea conveniente y útil el aprenderla, especialmente a los que siguen la carrera de la voz, cuyo adorno parece les es muy conducente para su mayor adelantamiento.

Y en cuanto a la asistencia de este maestro para satisfacer estos encargos, parece que no es la más puntual, pues se me ha informado de que suele hacer algunas faltas y que en los días que no acude por la mañana o por ocupación suya o de los niños, que por ejemplo estén empleados en la Capilla de Palacio o en la Iglesia de San Jerónimo, o en otras en donde se hacen algunas fiestas a devoción y de orden de Su Majestad, no concurre o se presenta a dar las lecciones por la tarde.

Este maestro tiene al presente su alojamiento o posada a muy larga distancia del Colegio; y esta puede ser ocasión de que haya hecho dichas faltas, y de que las continúe en adelante. Por lo que de palabra, le he dado a entender que convendría el que tratase de acercarse al Colegio así para su más cómoda y puntual asistencia, como para que en los días que los niños tuviesen ocupada la mañana, se les pueda prevenir a tiempo y él deba saber que ha de concurrir a dar lección por la

⁴² BOURLIGUEUX, G.: «L'enseignement au Collège...», p. 93.

⁴³ AGP, Real Capilla, C^a 103, Exp. 3 (Visitas del Colegio de Niños Cantores de los años 1672, 1745 y 1762).

tarde, y también para que, no pudiendo a causa de algún justo impedimento asistir, pueda prontamente avisar al rector para que este provea de persona que supla sus veces⁴⁴.

La interrelación entre el maestro de Rudimentos y el de Estilo, así como la de la intervención en la enseñanza de los alumnos, es clara en el informe de la visita de 1762. Indica que Francisco Osorio «en las enfermedades y legítimas ausencias del maestro de Estilo Moderno, supla por este en dar las correspondientes lecciones a los niños, a no ser que alguno de estos se halle tan adelantado en dicho estilo y buen gusto de cantar, que sea capaz de dar lección a los compañeros»⁴⁵. La sustitución a la inversa estaba también estipulada cuando, al referirse a Corvi y Moroti, el informe indica que «dicho D. Antonio, como los que le sucedieren en este empleo y magisterio, deben suplir y sustituir al maestro de los primeros rudimentos y fundamentos de la música en los casos de enfermedad, ausencia o legítima ocupación»⁴⁶.

La referencia a que algunos alumnos puedan recibir determinadas enseñanzas del arte teórico y práctico de acompañar está íntimamente ligada a iniciar en la composición y al clave, sobre todo si atendemos al contenido del texto que parece fundamental durante todo este periodo y que se incluye en los inventarios del Real Colegio: las *Reglas de Acompañar* del maestro José de Torres. Es desde luego una de las direcciones del Colegio en estos años la de orientar a cada alumno según diferentes opciones para servir en la Real Capilla, postura que será más marcada en las décadas siguientes al reducirse el número de alumnos castrados del Colegio. Según María Salud Álvarez Martínez, la figura fundamental en esta actitud fue el vicerrector José de Nebra, quien era partidario de educar a cada colegial según sus propias cualidades, lo que probablemente originó la aparición de nuevas clases, tanto de composición como de instrumento. Nebra estuvo detrás también de un cambio hacia una mentalidad más abierta y en contra de algunas privaciones de los colegiales, como indican algunas consideraciones de un informe suyo realizado sobre el Real Colegio el 5 de diciembre de 1753:

El día de Santa Bárbara (que se debe considerar como Día de Inocentes) deben tener [los colegiales] indulgencia para todo lo decente y bizarro, siendo árbitros de convidar a comer y a refrescar a los que han sido sus compañeros (o algún individuo de la Real Capilla por fineza o gratitud) pues esta galantería les da un aire noble, que vale más de lo que cuesta y es propio destello de los sublimes amos a quien sirven. Tampoco se les debe prohibir que entren al oratorio las damas y señoras que los van a oír y a honrar aquella noche, pues el Colegio no es clausura, ni los niños, monjas.

[...] El comer es de derecho natural, y en la cárcel más rígida, al delincuente más depravado jamás se le priva del sustento.

[...] El maestro prudente debe sondear los genios para no errar los rumbos, en la inteligencia de que ni el rector ni los maestros sirven inmediatamente al Rey, en estas inspecciones, sino en el fruto que debe cogerse, por su cultivo, aplicación y celo⁴⁷.

En relación a este «sondeo de los genios», para la visita del año 1762, el rector Francisco Corselli realizó una interesante valoración de los alumnos que se encontraban en ese momento en el Colegio y en donde puede observarse la alta consideración que tenía por Lidón ya en ese momento:

Don Francisco Azañón, presbítero, su edad es de treinta y un año, es capón, voz de contralto hermosa, y clara, es diestro en la música, pero muy tímido, por lo que no ha podido lograr el desahogo preciso en la ejecución. Harán diez y siete años a 14 de agosto vencido que fue

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ AGP, Real Capilla, C^a 125, cit. en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a S.: *José de Nebra y Blasco...*, pp. 211-213.

recibido en el Colegio. Es sacristán supernumerario de la Real Capilla por nombramiento del Excmo. Sr. Cardenal Mendoza de 24 de enero de 1758.

Ignacio Pérez, su edad es de veinte y siete a veinte ocho años, es diestro en la música y habiéndosele malogrado la voz, se aplicó a tocar el violón, cuyo instrumento ejercita. Hacen dieciséis años que fue recibido en el Colegio; es furrier supernumerario de la Real Capilla por nombramiento del expresado Excmo. Sr. Mendoza de 24 de enero de 1758.

Pedro Tomás Muñoz, es su edad de cerca de veinte y dos años, es capón, su voz de tiple, es diestro en la música, pero su voz falsa no puede acertar en la ejecución. Hacen doce años que entró en el Colegio y es sacristán supernumerario y ayuda de Oratorio de Damas supernumerario del Palacio Nuevo por nombramiento del susodicho Excmo. de 24 de enero de 1758.

Antonio Sacristán, es su edad de quince a diez y seis años, su voz es natural, aunque no está sentada, de tenor, pues aunque fue recibido por capón (según certificación del cirujano) manifestó la naturaleza en lo sucesivo, lo contrario; es medianamente diestro en la música, y no prometiendo progresos ningunos en el canto, se ha dedicado a aprender a tocar el bajón, van cinco años que fue recibido en el Colegio.

Lucas Rigüero, es su edad de diez y siete a diez y ocho años, es capón, su voz hasta ahora es de medio tiple, fue recibido en el Colegio el día 2 de marzo de 1758, desde cuyo tiempo ha aprovechado medianamente en la destreza de la música.

Antonio Ugena, es su edad de 14 años, es su voz natural hasta ahora de contralto, fue recibido el mismo día y año que el antecedente en el Colegio, desde cuyo tiempo ha aprovechado en la destreza de la música, y da lección de acompañar y de la composición, y es aplicado.

Lino del Río, su edad es de catorce años, su voz hasta ahora es de tiple muy linda, fue recibido en el Colegio al mismo tiempo que a los dos antecedentes desde cuyo tiempo ha aprovechado mucho en la destreza de la música, en la valentía, y buen estilo de cantar, y en el acompañar, y da lección de composición.

José Lidón, es su edad de quince años, su voz natural de medio tiple hasta ahora, fue recibido en el Colegio al mismo tiempo que a los tres antecedentes, desde cuyo tiempo ha aprovechado mucho en la destreza de la música, tiene todas las disposiciones para seguir la carrera de organista, teniendo bastante manejo al clave, y da lección de composición.

José Zayas, es su edad de catorce a quince años, fue recibido en el Colegio el 25 de mayo de 1759, su voz es muda, es completamente diestro en la música, y estudia de acompañar.

Alfonso Muñoz, su edad es de once a doce años, es capón, su voz es de tiple, fue recibido en el Colegio a 30 de diciembre de 1760, desde cuyo tiempo ha aprovechado algo pero todavía no manifiesta mucho talento, aunque hace lo que puede⁴⁸.

De esta información de los compañeros de Lidón se extraen varias conclusiones acerca del funcionamiento del Colegio. En primer lugar, la existencia todavía de varios alumnos castrados, o capones, situación que seguirá existiendo durante la segunda mitad del siglo en el Colegio a pesar de su tendencia general a desaparecer⁴⁹. En segundo lugar, en relación con la pérdida de las cualidades de la voz de alumnos no castrados al aumentar su edad y con la importancia de la presencia de diferentes instrumentos en la música del XVIII con respecto a siglos anteriores, se encuentra la dedicación de varios alumnos a instrumentos como el violón o el bajón, o el órgano en el caso de Lidón. Evidentemente esto suponía que la plantilla de profesores del Colegio no se hacía cargo de la totalidad de la enseñanza y que otros profesores de instrumento debían atender las necesidades del aprendizaje de determinados alumnos más allá de la estructura concebida de la institución. Años más tarde, en 1788, el rector Antonio Ugena, compañero de Lidón en el Colegio durante estos años, describe claramente esta

⁴⁸ AGP, Real Capilla, C^a 103, Exp. 3.

⁴⁹ Manuel Lacasia fue el último castrado admitido en el colegio, en el año 1828 (MORALES, N.: *Las voces de palacio...*, p. 152).

situación, aunque dado el informe de Corselli de 1762 debía de estar ocurriendo muchos años antes:

Luego que los colegiales enteros mudan la voz se les hace dedicar a algún instrumento músico que ellos elijan para proporcionarles carrera, y en ella su establecimiento. Este Colegio no tiene maestros dotados sino es para enseñar a cantar; el rector, siendo maestro de capilla, para dar lección si alguno se inclinase a esta carrera y, cuando más, el actual maestro de estilo, que por ser organista de profesión no dudo dará lección a los que, en su tiempo, se inclinen a la carrera de organista, como al presente lo hace con López. Pero ni todos los colegiales han de ser maestros de capilla ni organistas, y, habiéndose de aplicar a otros instrumentos, se hace preciso buscar quien les dé lección de ellos fuera de casa, por favor o gracia, porque como este colegio no tiene fondos para gratificarles, no se puede pedir ni obligarlos a que vengan al Colegio, sino es que el colegial ha de ir a la casa del maestro y a la hora que este le señale, ya sea por la mañana, que es lo más regular, o por la tarde⁵⁰.

La referencia de Corselli a que algunos alumnos como Antonio Ugena, Lino del Río o José Lidón dan «lección de acompañar y de la composición», hace referencia posiblemente a la intervención del propio maestro para la enseñanza de composición. La actividad pedagógica de José de Nebra, por otra parte, se muestra esquiva en esta situación, aunque es con quien debió estudiar Lidón el órgano en los años siguientes, tras haber demostrado su destreza al clave, actividad que luego él mismo realizaría como organista de la Real Capilla.

La educación de Lidón en el Colegio se complementó con otro tercer profesor: el maestro de Gramática, plaza que estuvo ocupada por Diego Antonio de Guzmán y Pazos hasta agosto de 1767 en que fue ocupada, tras su fallecimiento, por Nicolás Ortiz de Zárate, quien ya no debió dar clase a José Lidón. Guzmán y Pazos, «confesor y predicador de buen modo y prudencia», era natural del Arzobispado de Santiago y había estudiado en el Colegio Imperial, ejerció de maestro de Latinidad en la Cátedra de Gramática en Getafe y era capellán honorario del cardenal nuncio del Papa⁵¹.

El maestro de Gramática debía enseñar a leer, a escribir y a contar, aunque su principal función era la de enseñar Gramática y Latín. Además, este maestro desempeñaba un papel como autoridad moral y espiritual. Estaba a cargo de celebrar la misa en el oratorio del Colegio y de dar las lecciones de catecismo preparando a los alumnos para la confesión y comunión, demostrando tener una vida ordenada y una adecuada conducta cristiana, con talante amable y carácter pacífico⁵². Parece, por tanto, que este maestro adquirió en este periodo las características del antiguo teniente rector en lo que se refiere a la educación espiritual.

La visita de 1762 tampoco fue positiva para este maestro. El visitador indicó que «por lo que a la Gramática o latinidad concierne, es visible el corto aprovechamiento que en ella hacen [los colegiales], atendiendo a que algunos con doce y más años de colegio no llegan a saber construir perfectamente; y todos, respectivamente, están en este particular muy atrasados». Ante esta situación, el maestro alegó que los alumnos «salen a tomar lecciones de instrumentos o a servir en los oratorios por las mañanas» y «no se presentan después a las horas que les quedan libres a dar lección de Gramática ni a oír la explicación de la doctrina cristiana en los días que corresponde de preguntarla y explicarla». Además, esto le permitió a Guzmán solicitar un aumento de sueldo, ya que era el que menos cobraba de los maestros, indicando estar dispuesto a dar las lecciones a la hora que sea oportuna, a cuidar del aprendizaje de la escritura y a asistir con ellos al

⁵⁰ AGP, Real Capilla, C^a 6776, cit. en MORALES, N.: *Las voces de palacio...*, p. 192.

⁵¹ AGP, Real Capilla, C^a 104, Exp. 2.

⁵² BOURLIGUEUX, G.: «L'enseignement au Collège...», p. 94.

refectorio, funciones que ya se las había impuesto el antiguo Patriarca, el cardenal Mendoza⁵³.

Los colegiales realizaban su ingreso en el Colegio entre los siete y nueve años de edad mayoritariamente, aunque existen casos de entradas hasta con trece años. Esta edad se modificaba en el caso de los castrados, cuya edad de ingreso alcanzaba los quince años. Aunque su estancia podía tener bastantes años de diferencia, la media se situaba entre nueve y doce años, aunque el periodo establecido era en principio de diez⁵⁴, lo que se cumplió en el caso de Lidón. Durante sus años de estancia, las listas indican siempre la existencia de diez colegiales, llegando a coincidir Lidón con hasta diecisiete alumnos, muchos de los cuales sirvieron después en el entorno de la Real Capilla o en el Colegio como maestros (tabla 1.1).

Colegial	Años en el Real Colegio	Posición tras los años en el Colegio
Francisco Azañón	1746 a 1762	Sacristán de la Real Capilla
Ignacio Pérez	1746 a 1762	Contrabajo de la Real Capilla
Francisco Yanguas	Al menos desde 1759 a 1761	Contralto de la Real Capilla
Pedro Muñoz	Al menos desde 1759 a 1762	
Manuel Sacristán	1757 a 1763	
Lino del Río	1758 a 1768	Tenor de la catedral de Cuenca y maestro de Rudimentos del Real Colegio
Antonio Ugena	1758 a 1775	Vicemaestro y maestro de la Real Capilla
Lucas Riguero	1758 a 1765	
José Zayas	1759 a 1770	Violinista de la Real Capilla
Alfonso Muñoz	1761 a 1769	Tiple de las Descalzas Reales
Antonio Serrano	1762 a 1772	
Manuel García	1763 a 1774	Contralto de la Real Capilla
Ángel Herranz	1763 a 1772	Maestro de Rudimentos del Real Colegio
Blas López Sancho	1764 a 1767	Contralto de las Descalzas Reales
Francisco del Cura	1766 a 1781	
Santos García	1768 a 1775	Maestro de Gramática del Real Colegio
Policarpo Pérez	1768 a 1778	Tiple de la Real Capilla

Tabla 1.1. Compañeros de José Lidón durante su estancia de colegial en el Real Colegio (1758-1768)⁵⁵

Además de sus tareas cotidianas de estudio⁵⁶, las Constituciones de la Real Capilla indicaban las obligaciones de los colegiales en las funciones musicales de la misma:

⁵³ AGP, Real Capilla, C^a 103, Exp. 3.

⁵⁴ BOURLIGUEUX, G.: «L'enseignement au Collège...», pp. 91-92. Sin embargo, Nicolás Morales indica una media de estancia más baja, en torno a ocho años y medio (MORALES, N.: *Las voces de palacio...*, p. 164).

⁵⁵ Datos tomados de AGP, Reinados, Carlos III, leg. 241 y de MORALES, N.: *Las voces de palacio...*, pp. 162-164.

⁵⁶ El trabajo de Nicolás Morales (MORALES, N.: *Las voces de palacio...*) incluye información sobre la vida cotidiana en el Real Colegio, detallando, por ejemplo, la vestimenta y el tipo de alimentación. Incluye también el reparto de tareas del Colegio desde que los colegiales se despertaban a las cinco y media o seis de la mañana y hasta las diez de la noche. Esta distribución de tareas procede del reglamento del Colegio, válido para la primera mitad del siglo XVIII, pero posiblemente muy modificado durante la segunda mitad cuando otras enseñanzas ocupaban a los colegiales.

Los Niños Cantores de nuestro Real Colegio asistirán a las funciones de canto llano, alternándose cuatro en cuatro (porque no pierdan el estudio) y a las de canto de órgano, todos. Los acompañará el teniente rector (su maestro de música) y en su falta serán los antiguos quienes celen la decencia de los modernos⁵⁷.

Sabemos, sin embargo, que dicha participación era mayor, no solamente en sustitución y apoyo de las voces en las funciones de música a papeles, sino también en la orquesta una vez que se había establecido la práctica de aprender diferentes instrumentos. Los colegiales participaban además de otras funciones de la Real Capilla como asistentes de otros músicos. Por ejemplo, repartían los papeles de música a los cantores según la distribución realizada por el maestro, colocaban los libros de coro en el facistol⁵⁸ o se encargaban de los bancos en los desplazamientos de la capilla para alguna de sus funciones. Tal y como ocurría para las ausencias o refuerzos de la Real Capilla, probablemente algunos colegiales participaban en las funciones externas, aunque la propuesta oficial para esta práctica no se realizaría hasta 1786 por acción del propio José Lidón.

Toda esta organización de maestros y asignaturas del Real Colegio a mediados del siglo XVIII, diferenciada respecto a años anteriores, supone un interesante paralelismo entre esta institución y los conservatorios napolitanos de la época, cuestión que retomaremos en el capítulo quinto para contextualizar los trabajos teóricos de Lidón. En lo que respecta a la formación del músico, diferentes documentos nos permiten conocer los textos utilizados por los colegiales durante estos años para cada asignatura. Acerca del contenido a estudiar en los primeros rudimentos de música, existe un interesante documento cuya indicación de autoría es precisamente de José Lidón, y que lleva por título *Demonstración de los primeros rudimentos de la Música. Sus caracteres, valor y oficios de ellos según el estilo moderno*⁵⁹. No conocemos la fecha de este documento ni si recoge las enseñanzas de Lidón durante su posterior magisterio a partir del año 1771 cuando desempeñó el puesto de maestro de estilo —recordemos la posibilidad de intercambio de este profesor con el de Rudimentos— o si procede de su época de estudiante, en algún momento en que estuviese encargado de dar lección a los más jóvenes como alumno aventajado. El contenido de este documento muestra una introducción al lenguaje musical propia de la asignatura de Rudimentos que será detallada en el capítulo quinto junto a otros trabajos docentes de Lidón. Más allá de las primeras indicaciones básicas, encontramos en los inventarios del Real Colegio la aparición de diferentes colecciones de solfeos (ver tabla 2.5 del capítulo segundo). El inventario de 1827 indica que todavía existían en el Colegio colecciones de solfeos de Moroti, Osorio, Corradini y Leo, lo que indica no solo la acción de los profesores del centro, sino la utilización de material de compositores italianos con los que probablemente aprendió el mismo Lidón.

Para la asignatura de Estilo Moderno, los inventarios del Colegio indican la existencia de un ejemplar de las *Reglas de acompañar* de José de Torres, probablemente en su versión de 1736 que incluía como añadido un cuarto tratado «donde se explica el modo de acompañar las obras de música según el estilo italiano»⁶⁰. Las enseñanzas de

⁵⁷ Artículo 111 de las Constituciones de la Real Capilla de 1756 (AGP, Real Capilla, C^a 2, Exp. 4; BNE, M762, fol. 201).

⁵⁸ AGP, Real Capilla, C^a 2, Exp. 4.

⁵⁹ Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, sig. A-2225. Se trata de la última obra de un libro facticio titulado *Música-varios*. Al pie del primer folio indica la autoría de José Lidón.

⁶⁰ TORRES MARTÍNEZ, José de: *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y arpa, con solo saber cantar la parte, o un bajo en canto figurado*. Madrid: 1736, p. 97.

Antonio Corvi y Moroti complementaron y contextualizaron probablemente este texto, base para el aprendizaje de la armonía y del acompañamiento en el Colegio.

En relación a la enseñanza de la Gramática y de la Religión, diferentes autores son citados en los inventarios. Así, encontramos mención a textos de Virgilio, Gayo Julio Fedro, Cornelio Nepote, Cicerón, San Jerónimo o San Francisco. Entre todas las entradas, merecen especial mención los diecisiete tomos de las obras del venerable padre fray Luis de Granada, consideradas un modelo para el estudio de la Retórica. Al acceder en 1805 al rectorado del Colegio, Lidón solicitó la renovación de las mismas junto a otros métodos de Solfeo y Gramática, dado su mal estado, cuando hubiese posibilidad económica para ello⁶¹, lo que demuestra el interés en estas obras para la enseñanza. A pesar del negativo informe del visitador en 1762 para esta asignatura, no dudamos de su beneficio para la formación de Lidón y del resto de colegiales de esta época, asegurando, como indica Morales, una «solidez de la formación religiosa y literaria [...], sobre todo en una época en la que más de la mitad de la población masculina madrileña era analfabeta»⁶².

La información sobre la vida de Lidón al terminar su estancia en el Real Colegio nos permite conocer que su destreza en la interpretación del órgano y en la composición era muy sólida una vez concluida la formación. De este periodo como estudiante procede la primera obra vocal religiosa de José Lidón cuya fecha está documentada. Se trata de la *Salve breve a seis con violines* conservada en el archivo del monasterio de Guadalupe y fechada en 1767⁶³, obra por lo tanto de un joven Lidón de tan solo 19 años y que surge posiblemente de la relación con su hermano Lorenzo, organista del monasterio.

Santiago de Compostela y Orense

El 17 de noviembre de 1767 se aprobó en el cabildo de la catedral de Santiago de Compostela la promulgación de edictos para anunciar una plaza de organista vacante con un salario de seiscientos ducados, con posible aumento según el criterio del cabildo, para que se realizase la elección el 31 de marzo del año siguiente⁶⁴. Debió llegar, por tanto, a finales de 1767 dicho anuncio a Madrid, interesando profesionalmente al joven José Lidón de 19 años ya próximo a concluir sus estudios en el Real Colegio. No obstante, la documentación procedente del mismo en la que el maestro Corselli solicita, en fecha 4 de diciembre, la ropa de los colegiales para el siguiente año seguía incluyendo a Lidón entre los mismos⁶⁵.

Los examinadores para la oposición a dicha plaza fueron los músicos Vicente Roel Ventura y Pedro Furió⁶⁶. El primero había ingresado en la catedral de Santiago como arpista en 1739, siendo nombrado organista de la misma en 1743, a pesar de ejercer como tal desde su ingreso⁶⁷. Pedro Furió, entonces cantor e instrumentista en la

⁶¹ Inventario del Real Colegio de Niños Cantores realizado el 10 de junio de 1805, BNE, M762, fols. 190v-191v.

⁶² MORALES, N.: *Las voces de palacio...*, p. 78.

⁶³ AMG, sig. N° 435, leg. 21-35.

⁶⁴ ACS, IG 526, Actas Capitulares, Libro 57° (1762-1772), cabildo de 17 de noviembre de 1767, fol. 157.

⁶⁵ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 241.

⁶⁶ ACS, IG 526, Actas Capitulares, Libro 57° (1762-1772), cabildo de 24 de marzo de 1768, fol. 171.

⁶⁷ ACS, IG-217, Capilla de música, Organistas (1629-1879).

catedral, había sido maestro de capilla en Andújar, Antequera y Granada y sería posteriormente maestro en las catedrales de León y Oviedo⁶⁸.

El cabildo informa en fecha de 9 de abril de 1768 que ya se habían realizado los ejercicios de oposición y el 11 de abril informa de las ayudas de costa que deben librarse a cada uno de los opositores, así como su elección para proveer la plaza en la figura de don Francisco Sabatán. Conocemos así los nombres de los aspirantes junto con Lidón a la plaza y las ayudas libradas:

En este cabildo, junto por cédula *ante diem*, se libraron a cada uno de los opositores a la plaza de organista de ayuda de costa lo siguiente:

A don Juan Antonio Hidalgo, organista de la Santa Iglesia de Plasencia, mil y quinientos reales de vellón.

A don Joseph Lidón, colegial en el Real de Músicos de Madrid, mil y trescientos reales.

A don Felipe Dindurra, organista de la Santa Iglesia de León, setecientos reales.

A don Roque de Abarca, organista de las Salesas de Madrid, mil trescientos reales.

A don Miguel Valentí, organista de la Santa Iglesia de Zamora, ochocientos reales.

A don Francisco Sabatán, organista de la Colegial de Daroca, mil y seiscientos reales.

Y a don Julio Antonio Basterra, organista de la Santa Iglesia de Tuy, quinientos reales de vellón.

[...] Después de algunos escrutinios, salió electo por mayor de número de votos dicho don Francisco Sabatán⁶⁹.

Lidón volvió al Colegio en Madrid tras esta experiencia, ya que sigue apareciendo entre los colegiales citados por Corselli en las cuentas de la institución correspondientes a la primera mitad del año 1768⁷⁰, aunque recibiría en poco más de un mes una oferta como segundo organista en la catedral de Orense.

Desde agosto de 1766 se había quedado vacante en la catedral de Orense la plaza de segundo organista, recientemente creada en 1763, tras la marcha de Tomás Espada a Mondoñedo como primer organista⁷¹. Hasta mayo de 1768 no se decidió el cabildo a proveer de nuevo la plaza, realizándolo en este caso por elección directa de José Lidón, debido a la buena impresión que había causado en las recientes oposiciones de Santiago:

Propuso el Sr. José [se refiere al titular José Páramo Ramos Tejada Álvarez] asimismo que a la oposición de organista en Santiago había concurrido un colegial del seminario del Rey⁷² llamado Lidón, muy diestro en este instrumento, tanto que llegó a competir la plaza, que era muy regular que este sujeto viniese aquí por organista y en su consecuencia se acordó que el Sr. Fabriquero escriba a Madrid al agente del cabildo para que se informen de la conducta de este mozo y, no habiendo cosa en contrario, le proponga que aquí será admitido por organista con trescientos ducados anuales y que también se le dará su ayuda de costa por razón del viaje⁷³.

El agente del cabildo en Madrid era don Juan de Mena, quien había recibido poder «para todos los expedientes y causas que ocurran, y asimismo para cobrar y percibir juros, y otra cualquier renta que toque al cabildo»⁷⁴. En cabildo de 1 de junio de 1768 se

⁶⁸ MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música española...*, p. 130.

⁶⁹ ACS, IG 526, Actas Capitulares, Libro 57º (1762-1772), cabildo de 11 de abril de 1768, fols. 172v-173.

⁷⁰ AGP, Real Capilla, Cª 104, Exp. 1.

⁷¹ DURO PEÑA, Emilio: *La música en la catedral de Orense*. Orense: Caixa Ourense, D.L., 1996, p. 290.

⁷² El trabajo de Duro Peña confunde «Rey» por «Tuy», lo que puede ocasionar confusión para la localización de Lidón previa a su llegada a Santiago.

⁷³ ACO, Libro de Acuerdos Capitulares de la Santa Iglesia Catedral de Orense, tomo 26 (1763-1768), cabildo del 11 de mayo de 1768, fols. 358-358v.

⁷⁴ *Ibid.*, cabildo del 21 de febrero de 1766, fol. 212.

leyó una carta suya indicando que «D. Joseph Lidón admite el partido que el cabildo le hace, para lo cual y para aviarlo para el viaje, desea saber dicho agente lo que ha de darle para emprender la marcha. Y se acordó que dicho Sr. Fabriquero disponga en esto lo que más bien le pareciere»⁷⁵.

A comienzos del mes de junio Lidón solicitó, por medio del maestro Corselli, una ayuda económica para poder costearse su marcha a Orense, aludiendo a anteriores ayudas que se habían otorgado a los alumnos Torres, Narciso, Villazón y Yanguas. Salvo Yanguas —probablemente Francisco Yanguas, compañero de Lidón que dejó el Colegio en 1760—, los otros son alumnos antiguos, siendo posiblemente dos de ellos Fernando de Torres, estudiante hasta 1707, y José o Antonio Villazón, hasta 1737 y 1747 respectivamente⁷⁶, por lo que no debía ser práctica muy habitual por aquellos años y muestra la indagación que tuvo que realizar Lidón para su solicitud. Corselli transmite su petición con fecha de 9 de junio incluyendo cariñosas palabras sobre su discípulo:

Muy Sr. mío: Joseph Lidón, colegial de este de Su Majestad, me entrega el adjunto para que lo remita a Vm. [...]. Yo no puedo dejar de hacerlo porque me impele a ello el amor natural de haberlo tenido bajo mi dirección diez años, haciéndole particularmente distinguido su bella índole y habilidad. Conozco que pide una cosa que es de pura gracia porque ni el haberse dado tal ayuda de costa de Torres, Narciso, Villazón, Yanguas y otros en mi tiempo arguye mérito alguno de justicia, ni un ejemplar en tales materias serán para otro ejemplar cuando no hay constitución que apoye; [...] y que él, por los talentos facultativos, hace y hará siempre honor al ejercicio de este Colegio⁷⁷.

Al día siguiente, Agustín de Buruaga⁷⁸ pedía más información de las anteriores ayudas de costa otorgadas para poder decidir esta cuestión, indicando a Corselli comunicarlo al receptor de la Capilla, quien «ni quiere que se priven los colegiales beneméritos de la piedad que otros han logrado ni introducir costumbres dispendiosas que no las haya habido, por las resultas gravosas que de esto nacen»⁷⁹. El 29 de junio el Patriarca recibía el memorial de Lidón en el que comunicaba su petición de cien ducados de ayuda de costa por haber sido nombrado organista en la catedral de Orense, la cual le era finalmente concedida el 13 de julio de 1768⁸⁰.

Lidón envió una carta agradeciendo al cabildo su nombramiento de organista, la cual fue leída en la catedral de Orense el 14 de junio⁸¹. Su marcha debió producirse a mediados del mes de julio, cayendo enfermo durante el viaje. Así lo transmite en una petición que realiza al cabildo de Orense de fecha 8 de agosto en la que solicita «la mesada del mes de julio próximo pasado, respecto enfermó en el viaje y se le han seguido algunos gastos»⁸², acordando el cabildo que se le contribuyese con lo correspondiente.

Las competencias del joven Lidón en Orense como segundo organista eran probablemente más numerosas de lo que esta ocupación podía tener en otras instituciones. Se había creado dicha plaza en 1763 y su provisión pareció estar ligada a que estuviese vacante la de maestro de capilla. Efectivamente, en junio de 1766 no

⁷⁵ *Ibid.*, cabildo del 1 de junio de 1768, fol. 360.

⁷⁶ MORALES, N.: *Las voces de palacio...*, p. 164.

⁷⁷ AGP, Real Capilla, C^a 138, Exp. 1.

⁷⁸ Don Agustín de Buruaga era presbítero y secretario de Cámara y del Vicariato General Eclesiástico castrense en 1768 (AGP, Real Capilla, C^a 119, Exp. 1).

⁷⁹ *Ibid.*, oficio fechado en Aranjuez el 10 de junio de 1768.

⁸⁰ AGP, Real Capilla, C^a 119, Exp. 1.

⁸¹ ACO, Libro de Acuerdos Capitulares de la Santa Iglesia Catedral de Orense, tomo 26 (1763-1768), cabildo del 14 de junio de 1768, fol. 361.

⁸² *Ibid.*, cabildo del 8 de agosto de 1768, fol. 375.

existía maestro de capilla en Orense, cuando don José González, el primer organista, es quien informa sobre las voces que se han presentado a una oposición para salmista⁸³ y quien es también el juez en las oposiciones a maestro de capilla de julio de ese mismo año⁸⁴ en las que sale elegido don Felipe Prats, único opositor. Es justo en ese mismo cabildo cuando el músico Tomás Espada, que ocupaba la plaza de segundo organista, informa que se marcha a la Santa Iglesia de Mondoñedo donde iba a cobrar 400 ducados. Dado que la plaza de maestro de capilla se había ocupado⁸⁵, no interesó al cabildo ocupar de nuevo la de segundo organista, a pesar de que José González pidió aumento de sueldo por ver incrementada su carga de trabajo al órgano en 1767⁸⁶.

Prats debió tener algunos problemas con los músicos de la catedral, ya que en octubre de 1767 se informa en el cabildo del «poco respeto que le tienen y que algunos le han tratado con palabras poco modestas», pidiéndose que se les advierta de la obligación de obedecer al maestro⁸⁷. Finalmente decidió marcharse a Astorga como maestro de capilla justo en el momento en que se celebraban las oposiciones en las que se presentó Lidón en Santiago⁸⁸. Esta vacante ocasionó la decisión del cabildo de Orense de volver a proveer la plaza de segundo organista y que José González hiciese las veces de maestro de capilla mientras durase⁸⁹. Cuando se eligió a un nuevo maestro de capilla, don Francisco Nager, nombrado el 15 de septiembre de 1768⁹⁰, habiendo ya abandonado Lidón su plaza en Orense, se decidió de nuevo mantener solo la de primer organista. Efectivamente, don Roque Abarca, organista del Real Convento de las Salesas y participante también de las oposiciones de octubre de 1768 en la Real Capilla, solicitó la plaza que ocupaba José Lidón, pero recibió una respuesta negativa por parte del cabildo indicando que «no piensa por ahora proveer dicha plaza»⁹¹.

De las actividades de Lidón en la catedral de Orense, probablemente cercanas a la figura de primer organista mientras José González ejercía de maestro, se conoce al menos su presencia en las pruebas para voz de contralto de la capilla al músico Álvaro García, procedente del Convento de la Encarnación, el 13 de agosto de 1768. En ellas se indica que debía examinarse a este pretendiente «dándole a cantar los dos organistas lo que sea de su obligación, tanto en el facistol como en lo demás, y que igualmente concurra a cantar a las Vísperas y misa de la fiesta de la Virgen»⁹².

Mientras tanto, sucede el 11 de julio de 1768 en Madrid el fallecimiento del que fuera organista y vicemaestro de la Real Capilla, así como vicerrector del Real Colegio —y uno de los músicos más reconocidos de su época en España—, José de Nebra. El 22 de julio, el Patriarca de las Indias, la máxima autoridad de la Real Capilla, comunica la

⁸³ *Ibid.*, cabildo del 18 de junio de 1766, fol. 236.

⁸⁴ *Ibid.*, cabildo del 3 de julio de 1766, fol. 241v.

⁸⁵ *Ibid.*, cabildo del 5 de julio de 1766, fol. 242.

⁸⁶ *Ibid.*, cabildo del 30 de abril de 1767, fol. 291.

⁸⁷ *Ibid.*, cabildo del 2 de octubre de 1767, fol. 326.

⁸⁸ *Ibid.*, cabildo del 8 de abril de 1768, fol. 349.

⁸⁹ *Ibid.*, cabildo del 23 de septiembre de 1768, fol. 396: Se decide un aumento de sueldo a don José González de un real diario ya que «cumple bien con su obligación y hace de maestro de capilla» recordando que entre sus obligaciones está la de «hacer de maestro de capilla siempre que ocurra, sin más aumento».

⁹⁰ *Ibid.*, cabildo del 15 de septiembre de 1768, fol. 393v.

⁹¹ *Ibid.*, cabildo del 25 de noviembre de 1768, fol. 406v.

⁹² *Ibid.*, cabildo del 11 de agosto de 1768, fol. 377.

propuesta de los cambios necesarios en la plantilla de organistas y la emisión de edictos para provisionar la cuarta plaza de organista que quedaba vacante⁹³.

En el cabildo de Orense del 30 de agosto de 1768 se leyó un memorial de Lidón por el que solicitaba permiso para poder presentarse en Madrid a esta oposición. En las actas se indica que «se halla con carta de Corseli [sic] Maestro de Capilla, que le llama a dicha oposición». El cabildo le concedió la «licencia y el tiempo preciso, con tal que traiga certificación de haberse opuesto, por cuyo tiempo se le tendrá presente para abonarle su salario»⁹⁴.

La relación de Lidón con Orense concluye informando al cabildo de su elección como nuevo organista de la Real Capilla. En acta del 25 de noviembre de 1768 se recoge que «leyóse carta del organista Dn. Joseph Lidón, que da cuenta de haberle conferido S. M. plaza de organista en su Real Capilla; y se acordó se le responda dándole la enhorabuena»⁹⁵.

En relación a estos primeros pasos profesionales de José Lidón tras la conclusión de sus estudios en el Real Colegio de Niños Cantores, ya el trabajo de Paulina Junquera desmentía el dato de que Lidón hubiese efectuado, previamente a su entrada en la Real Capilla, unas oposiciones para la catedral de Málaga⁹⁶. Según la autora, el nombre de José Lidón no aparece entre los solicitantes y opositores de las actas capitulares de la catedral, indicando, no obstante, la posibilidad de que el cabildo le tuviese en mente como propuesta tras una oposición llena de incidentes⁹⁷. Efectivamente, la plaza de maestro de capilla de la ciudad andaluza había quedado vacante tras la muerte de Juan Francés de Iribarren el 21 de septiembre de 1767, convocándose oposiciones por las que se interesó un gran número de compositores y que tardaron tiempo en resolverse en la figura del organista de la catedral de Córdoba Jaime Torrens. Entre los solicitantes a la plaza se encontraban Manuel Narro, opositor también en Madrid en las pruebas de 1768 junto con Lidón, y el todavía colegial del Real Colegio de Niños Cantores y futuro maestro de la Real Capilla, Antonio Ugena, por lo que no es de extrañar que el nombre de José Lidón pudiera sonar en algún momento del proceso⁹⁸.

⁹³ AGP, Real Capilla, C^a 138, Exp. 1 (Oposiciones a plazas de músicos y peticiones de los mismos, 1728-1788).

⁹⁴ ACO, Libro de Acuerdos Capitulares de la Santa Iglesia Catedral de Orense, tomo 26 (1763-1768), cabildo del 30 de agosto de 1768, fol. 383v.

⁹⁵ *Ibid.*, cabildo del 25 de noviembre de 1768, fol. 406.

⁹⁶ Indicado, por ejemplo en PÉREZ, Mariano: *Diccionario de la Música y los Músicos*, vol. 2. Madrid: Ediciones ISTMO, 1985, p. 265, donde el autor señala que Lidón fue organista de Málaga. Más antiguamente en MITJANA, Rafael: *Historia de la música en España...*, p. 289, donde Mitjana incluso llega a afirmar que en Málaga «obtuvo por concurso la plaza de organista».

⁹⁷ JUNQUERA VEGA, P.: «José Lidón...», p. 257.

⁹⁸ Sobre estas oposiciones y una relación de los músicos que se presentaron, véase MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música española...*, p. 193.

La oposición a organista de la Real Capilla de 1768

El año de ingreso de Lidón en el Real Colegio coincide con un periodo de crecimiento y de nueva concepción de la plantilla orquestal de la Real Capilla. Las reformas de los años 1749, 1751 y 1754 amplían la plantilla de músicos incrementando de cuatro a doce los violines, incluyendo cuatro violas y nuevas plazas de instrumentos de viento. Las Constituciones de 1756-1757 de la Real Capilla de música fijan una estructura y una plantilla que se mantendrá en los reinados posteriores hasta 1808¹: cuatro tiples, cuatro contraltos, cuatro tenores, tres bajos, cuatro organistas, tres bajones, dos fagots, tres violonchelos (cuatro desde 1787), tres contrabajos (dos desde 1766), doce violines, cuatro violas, cuatro oboes y flautas, dos clarines, dos trompas, dos copiantes, un puntador, un afinador, un barrendero y un entonador.

El fallecimiento de José de Nebra en julio de 1768 dejando vacante la plaza de primer organista de la Real Capilla ocasionó la promoción de los organistas que ocupaban las siguientes tres posiciones. El procedimiento de ascenso de las plazas inferiores, dejando como vacante solamente la última para la oposición, estaba instalado oficialmente solo para los violinistas, según decreto de Carlos III en 1765². Los organistas y demás instrumentistas obtendrían este beneficio oficialmente en 1787³, pero las decisiones tomadas este año de 1768 demuestran que era una práctica realizada tiempo antes de su institucionalización oficial. Así, el 22 de julio, el Patriarca⁴ propuso a Antonio Literes Montalvo para ocupar la primera plaza, a Miguel Martínez Rabaza para la segunda y a José Moreno y Polo para la tercera⁵.

La oposición fue celebrada en el mes de octubre, conociéndose los detalles en el informe del tribunal realizado con fecha del día 25 de dicho mes. Los aspirantes a la plaza fueron los siguientes músicos:

Manuel Narro, presbítero organista de la Colegial de San Felipe Valenciano.
Juan Andrés de Lombida y Mezquia, diácono organista y maestro de capilla de Santiago de Villas.
José Lidón, organista de la catedral de Orense y colegial que ha sido del Colegio del Rey.
Félix Máximo López, organista de las Descalzas Reales.
Juan Sessé, organista de la capilla de San Felipe Neri.
Martín Ruiz de Gamarra, organista de la capilla de Santa María, colegial que fue del Colegio del Rey.
Gerónimo Monje, organista de la capilla de San Isidro.
Roque Abarca, [organista del Real Convento de las Salesas].
Pedro Boudoul de Santmant⁶.

¹ Las Constituciones en AGP, Real Capilla, C^a 2, Exp. 4; AGP, Administración General, Real Capilla, leg. 1133; BNE, M762, fols. 197-205 (fecha 2 de mayo de 1757).

² BNE, M762, fol. 73 y AGP, Real Capilla, C^a 119, Exp. 1.

³ AGP, Real Capilla, C^a 138, Exp. 1 y AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240 (oficio de fecha 13 de octubre de 1787) y BNE, M762, fol. 88v.

⁴ Buenaventura Córdoba Espinosa de la Cerda ocupó el puesto de Patriarca de las Indias entre 1761 y 1777.

⁵ AGP, Real Capilla, C^a 138, Exp. 1.

⁶ *Ibid.* Los nombres del tribunal y los opositores también recogidos en BOURLIGUEUX, G.: «El violinista Pascual Juan Carriles...» y en ORTEGA, Judith: «La Real Capilla de Carlos III: los músicos instrumentistas y la provisión de sus plazas», *Revista de Musicología*, vol. XXIII, n^o 2, 2000, pp. 395-442.

Tal y como recoge el informe del maestro Corselli tras la oposición, las exigencias para esta plaza combinaban destreza en la interpretación del instrumento —solo o acompañando al coro— con conocimientos de composición, ya que era una plaza muy cercana a la del maestro de capilla. En dicho informe el maestro indica que es un examen «largo, vario y de partes muy delicadas», recogiendo diferentes puntos del mismo como «el todo de composición, manejo característico y estilo conceptuoso en tañer el órgano» o el «acompañar natural y transportado, tocar *alternatim* en el facistol de canto figurado y en el de canto llano»⁷.

Conocemos con exactitud, al menos, una de las pruebas de la oposición. Consistía en componer un intento para órgano según un tema o *paso* de diez compases proporcionado por el tribunal, según recoge el título del ejercicio conservado que hiciera José Lidón. En él se indica: «Paso que se dio en la oposición a la plaza de organista de la Capilla Real, para trabajarle para órgano a cuatro voces en dos puntos y seguirlo (lo preciso) cincuenta compases después de concluida la entrada de la cuarta voz, en el término de veinticuatro horas»⁸. El tema para dicho ejercicio era el mostrado en el ejemplo 2.1.



Ejemplo 2.1. Tema proporcionado para el ejercicio de composición en la oposición a organista de la Real Capilla de 1768.

La decisión de cada uno de los miembros del tribunal, formado por el maestro Francisco Corselli, los organistas Antonio Literes Montalvo y Miguel Rabaza y los cantores Felipe Herranz y José Pérez Ricarte, fue la recogida en tabla 2.1:

Tribunal	1ª posición	2ª posición	3ª posición
Francisco Courcelle	José Lidón Manuel Narro	Juan Sessé Félix Máximo López	Juan Andrés de Lombida Pedro Bodul de Santmant
Antonio Literes	José Lidón	Manuel Narro	Juan Sessé
Miguel Rabaza	Manuel Narro	Juan Sessé José Lidón	Félix Máximo López
Felipe Herranz	Manuel Narro	José Lidón Juan Sessé	Juan Andrés de Lombida Félix Máximo López Pedro Bodul de Santmant
José Pérez Ricarte	José Lidón	Manuel Narro Juan Sessé	

Tabla 2.1. Posiciones otorgadas por el tribunal a los opositores a organista de la Real Capilla en 1768.

⁷ AGP, Real Capilla, Cª 138, Exp. 1.

⁸ ACCR, sig. M3, fol. 20v, cit. en GARCÍA FRAILE, D.: *José Lidón. La música...*, vol. II, pp. 36 y 68.

El evidente empate en la primera posición entre el organista valenciano Manuel Narro⁹ y José Lidón se resolvió en primer lugar favorablemente hacia Narro. Sin embargo, la preferencia de las autoridades de la Real Capilla por aquellos músicos formados en su institución, además de algunas incidencias que debieron ocurrir con el músico valenciano, acabaron favoreciendo el nombramiento de Lidón. Así, el oficio de don Melchor Borruei, receptor de la Real Capilla, informando de lo acontecido a don Agustín de Buruaga indica que «ha pasado algo largo de contar» que reserva «para hablarlo en persona» y que «hubo un valenciano que echó algunas barrabatas», teniendo «especial complacencia en ver que el colegial Lidón ha realizado todos los ejercicios con admiración». Sobre Lidón, Borruei incluye elogiosas palabras al decir de él que «los inteligentes anuncian será un monstruo en la facultad, con todo el estilo de Nebra, y maestro en la composición»¹⁰.

Tres días después, el 28 de octubre, el Patriarca —cometiendo el error de la edad del músico comentado anteriormente— propone solamente a Lidón para la plaza, indicando que a la oposición:

Han concurrido especialísimas habilidades, pero en ellas ha sobresalido, según las censuras del mayor y mejor número de los Jueces y los informes particulares que he tomado, D. Joseph Lidón, organista de la catedral de Orense y antes colegial Real en el de Niños Cantores de Madrid, donde dio las mejores pruebas de su buena conducta y singular habilidad, reputándose por una de las mejores del reino. Es mozo de veinte y dos años, robusto y bien parecido, por lo que me parece el más a propósito para que V.M. le confiera dicha vacante, teniendo presente que este premio merecido animará a los Niños Cantores de dicho Real Colegio para que procuren aprovecharse con emulación en sus respectivas cuerdas¹¹.

La preferencia de Lidón como colegial respondía a lo estipulado por el reglamento de la Real Capilla del año 1749, además de servir como ejemplo para el estímulo de los estudiantes. La cláusula séptima del reglamento indicaba que: «teniendo S. M. mandado que para las plazas de músicos de su Real Capilla sean preferidos, en igual grado de habilidad, los niños cantores del Colegio a todos los demás [...], manda S. M. que esta disposición se observe inviolablemente en todos los casos que ocurran»¹². El 13 de noviembre se ordena finalmente «formar los asientos correspondientes»¹³ en relación a la plaza obtenida por Lidón. Junquera Vega indica en su biografía que el músico juró su cargo el día 15 de ese mes¹⁴.

Comparación entre los ejercicios de oposición de Manuel Narro y José Lidón

En opinión de García Fraile, en su estudio de la música de tecla del compositor, la elección de José Lidón para la plaza frente al más experimentado Manuel Narro fue un acierto según la comparación que realiza de los ejercicios conservados de oposición de

⁹ Manuel Narro Campos (Valencia, 1729-1776) había sido niño cantor del Colegio del Corpus Christi y organista en la catedral de Valencia (GARCÍA FRAILE, D: *José Lidón. La música...*, vol. II, p. 37; MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música española...*, p. 175).

¹⁰ AGP, Real Capilla, C^a 138, Exp. 1. La última cita es utilizada por M^a Salud Álvarez Martínez para considerar que José de Nebra fue maestro de José Lidón (ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a S.: José de Nebra..., pp. 77 y 82), pero no consideramos que sea concluyente ya que en este contexto el receptor pretendía resaltar las capacidades de Lidón comparándole con otro músico de referencia en la institución frente a un músico ajeno a la misma.

¹¹ AGP, Real Capilla, C^a 138, Exp. 1. También en AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240.

¹² AGP, Administración general, leg. 1132, cit. en ORTEGA, J.: «La música en la corte...», vol. II, p. 186.

¹³ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240.

¹⁴ JUNQUERA VEGA, P.: «José Lidón...», p. 257.

ambos compositores¹⁵. Merece la pena detenerse en ello, a pesar de encontrarnos en un capítulo biográfico, ya que una breve discusión analítica de las dos obras puede arrojar algo de luz sobre la elección de Lidón y si esta se debió a su «singular habilidad» o a su condición de colegial. En su trabajo, García Fraile destaca las debilidades del ejercicio de Narro: una excesiva repetición de la idea melódica libre que realiza la primera voz tras acabar el tema o paso dado en el ejercicio, una monotonía por la insistencia de una breve línea melódica y cometer varias veces el error de construir quintas paralelas. Sobre Lidón solo destaca que su obra «es más concisa y expresiva» y que «introduce un segundo intento, escrito en contrapunto trocado y con diseño cromático descendente que supera con creces la aparente brillantez de las facilonas “carrerillas” de la mano derecha de la obra de Narro». No queda clara la diferencia de planteamientos formales entre los compositores, por lo que una comparación de los mismos que ambos propusieron se muestra necesaria.

La terminología de la época —y todavía la de comienzos del siglo XIX— es a menudo ambigua y contradictoria en la utilización de los términos *tema*, *sujeto*, *paso* o *intento*¹⁶. Un uso de la palabra *paso* polivalente —tanto como tema propuesto para la construcción imitativa como para la forma musical en sí que utiliza ese tema como propuesta de base— se muestra como un compromiso acertado a la luz de determinadas fuentes¹⁷. El término *intento* aparece igualmente ligado a la idea temática y a la forma imitativa, y sus diferencias con el *paso*, y las de ambos con el término *fuga*, son de nuevo confusas según las fuentes de la época¹⁸. No es nuestro objetivo aquí discutir sobre estas interesantes cuestiones formales y terminológicas, pero para poder alcanzar un estado que permita la comparación adecuada en los planteamientos y forma de los dos ejercicios, la siguiente definición es de gran utilidad:

El paso no es en rigor otra cosa que proponer un corto periodo de música una voz para imitarlo en cuanto acaba, o principiando antes si la armonía lo permitiese otra voz con las mismas figuras y movimientos que el intento en 5ª o 4ª de este sin salirse del tono. Luego que las cuatro voces lo han hecho del modo más natural, pues para eso está en su elección el intento o contestación el que venga mejor a su cuerda, se sigue imitando en adelante el bajo en sus movimientos

¹⁵ García Fraile en su edición de estas obras indica la conservación de copias de los dos ejercicios en el archivo de la catedral de Ciudad Rodrigo, el de Manuel Narro en M. 20, fols. 19-20 y el de Lidón en M. 3, fols. 20v-22v (GARCÍA FRAILE, D: *José Lidón. La música...*, vol. II, pp. 37 y 68, García Fraile realiza una comparación de los ejercicios de ambos músicos en pp. 37-38 y 61). No obstante, en nuestra reciente visita al archivo de la catedral de Ciudad Rodrigo (mayo de 2017), ahora en el archivo diocesano, dichos manuscritos ya no se encontraban en el mismo pues varias cajas se perdieron en su traslado desde la catedral.

¹⁶ Para una discusión entre los términos *paso* e *intento*, véase GARCÍA FRAILE, D: *José Lidón. La música...*, vol. II, pp. 34-38. Las conclusiones de Gª Fraile no son del todo claras, al concluir que «el “paso” como forma musical, en la segunda mitad del siglo XVIII es una estructura más amplia que el “intento”», aunque indica que, para Lidón, «el “paso” generalmente es más breve y austero en las imitaciones que el “intento”. El “intento” es una composición de mayores proporciones, con más libertad de introducir nuevas figuraciones rítmicas y que, en general, se coloca después del “paso”».

¹⁷ ARANAZ, Pedro: *Plan completo de composición fundamental* (RCSMM, Roda Leg. 200 (2403)); SOLANO, Francisco Ignacio: *Examen instructivo sobre la música multiforme, métrica y rythmica en el cual por preguntas y respuesta se da razón de muchas cosas necesarias para el contrapunto y composición*, traducción de don Juan Pedro Almeida y Mota, maestro de Rudimentos músicos del Colegio de Niños de la Real Capilla de S. M. C. Madrid: Imprenta de Collado, 1818, p. 101; HERNÁNDEZ, Blas: *Manual armónico o método teórico elemental de la composición de música*. Logroño: Imprenta de Félix Delgado, 1837, pp. 85-86.

¹⁸ En MORIGGI, Ángel: *Tratado del contrapunto fugado*. Traducido por el Conde de Moretti. Madrid: Imprenta de Sancha, 1831, p. 7, aparece como equivalente del tema de una fuga.

ondulantes al intento, formando imitaciones con las voces y alternando estas el canto del paso en los que se hagan salidas¹⁹.

Así, los términos *intento* y *paso* son intercambiables como referencia al tema proporcionado, mientras que la palabra *paso* también se refiere, en estos ejemplos de Narro y de Lidón, a la obra musical completa de carácter imitativo y que guarda mucha similitud con la fuga en su forma más escolástica.

En el caso del ejercicio de la oposición, la propuesta permitía realizar la segunda entrada, o respuesta, antes de la conclusión del paso completo, tal y como permite la definición anterior. Así lo entendieron ambos compositores, quienes realizan la segunda entrada sobre el quinto grado —es decir, la respuesta— en el compás 5 y la tercera entrada —nuevo sujeto en el primer grado— en el compás 10. Los términos de sujeto (S) y respuesta (R), aplicados según la tradicional terminología correspondiente a la fuga²⁰, pueden aplicarse al paso que nos ocupa si se tiene en cuenta que el mismo incluye tanto el sujeto o propuesta (compases 1 a 5) como el contrasujeto (CS) (compases 6 a 10) a utilizar en el transcurso de la composición. Así, la respuesta puede entrar en el compás 5, reforzando la flexión que en este punto se realiza hacia el cuarto grado, y el nuevo sujeto —tercera entrada—, en el compás sexto de la respuesta (compás 10 de la composición), en donde confluyen el final del paso sobre el primer grado y la flexión de la respuesta, mutada para conducir de nuevo al primer grado desde la dominante (ejemplo 2.2).



Ejemplo 2.2. Entradas del paso proporcionado en el ejercicio de oposición de José Lidón de 1768.

Entendiendo de esta manera el paso —como tema que contiene el sujeto y contrasujeto de una obra análoga a una fuga— puede realizarse una comparación de la primera sección de los ejercicios de ambos compositores. García Fraile se refiere a la

¹⁹ HERNÁNDEZ, B.: *Manual armónico...*, pp. 85-86. Hernández cita como compositores de referencia de pasos a «García, Lidón, Ferreñat [sic] y otros» (p. 84).

²⁰ Utilizamos para la terminología de la fuga tradicional de este análisis la incluida por André Gedalge en GEDALGE, André: *Tratado de fuga*. Ed. traducida por A. Schnieper y M. Zavala. Madrid: Real Musical, 1990. Es interesante para permitir estudiar la estructura de los dos ejercicios, sin querer con ello considerar como equivalentes las formas *paso*, *intento* y *fuga*. Enrique Igoa advierte la diferencia del *intento*, mucho más libre técnicamente, respecto a la fuga en su estudio sobre Antonio Soler (IGOA MATEOS, Enrique: «La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler». Tesis doctoral dirigida por Javier Suárez-Pajares. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014, p. 158).

idea melódica con la que Narro continua la primera voz tras la realización del paso completo (compases 11 a 15) como una idea libre que se repite demasiadas veces. Sin embargo, si, atendiendo a la estructura de una fuga, la consideramos como un segundo contrasujeto —es decir, un fragmento musical, no siempre presente pero posible en las fugas, que sucede a un primer contrasujeto y que acompaña al sujeto de una nueva tercera entrada junto la contrarrespuesta (CR) de la segunda entrada— entendemos por qué Narro lo hace sonar tantas veces al considerarlo una exigencia formal (ejemplo 2.3).



Ejemplo 2.3. Entradas del paso proporcionado en el ejercicio de oposición de Manuel Narro de 1768.

Tras la realización de las cuatro entradas del paso, equivalente a la sección de exposición de una fuga, se suceden dos entradas más del paso, una como sujeto y otra como respuesta, ambas en la tonalidad inicial de Re menor. Este punto es de nuevo común a los dos compositores, y responde a la idea de la contraexposición de la fuga, a pesar de que no se da comienzo por una respuesta y solo Lidón hace sonar el sujeto de la contraexposición en una voz que realizó respuesta en la exposición y viceversa, requisito formal de la fuga²¹ pero quizás no del paso.

Los siguientes dos esquemas (gráficos 2.1 y 2.2) muestran, bajo esta perspectiva, la primera sección de los pasos de Manuel Narro y José Lidón para la oposición de 1768, en donde puede observarse la menor rigidez de Lidón al no emplear un segundo contrasujeto.

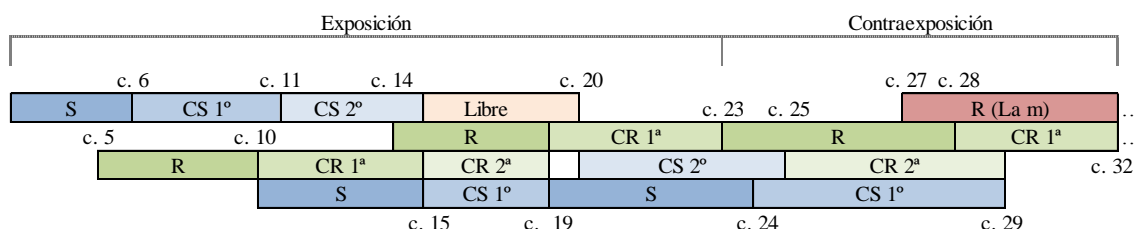


Gráfico 2.1. Primera sección del paso de Manuel Narro para la oposición de 1768.

²¹ GEDALGE, A.: *Tratado...*, p. 116.

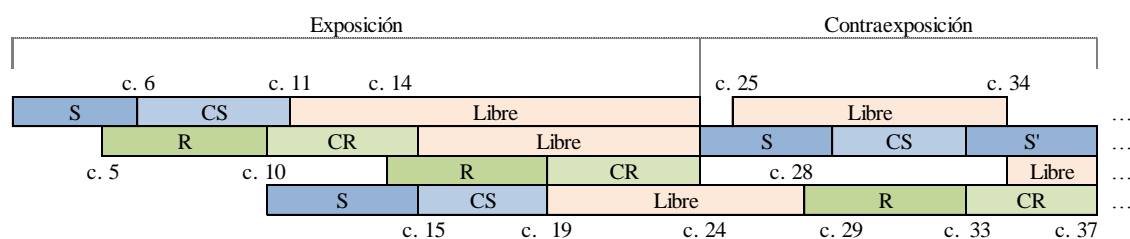


Gráfico 2.2. Primera sección del paso de José Lidón para la oposición de 1768.

Por otra parte, podría considerarse que la entrada de un nuevo sujeto en la voz inferior simultáneo a la parte de contrarrespuesta de la cuarta entrada del ejercicio de Narro fuese un comienzo de la contraexposición, que se ha iniciado antes de la conclusión de la exposición. Esto demuestra un nuevo parentesco con la fuga, ya que la exposición de una fuga termina cuando lo hace la respuesta de la cuarta entrada, coincidente aquí con la primera parte del paso proporcionado, a pesar de que Narro lo hace sonar completo. Su contraexposición incluye también el comienzo de una respuesta en una futura tonalidad de La menor que no acaba de concretarse hasta el compás 32 en que comienza una nueva sección. La contraexposición de Lidón hace coincidir también el final de la contrarrespuesta (final del paso dado pero en la altura del quinto grado) con la llegada a una tonalidad de La menor modificando la entrada de un nuevo sujeto.

Hasta este punto, los dos compositores muestran planteamientos parecidos, si bien la elección de Lidón parece proporcionarle más libertad y menos repetición del material. Es, sin embargo, en el planteamiento global de la obra a la hora de buscar la dinamización de la música, donde las diferencias son mucho más evidentes, como muestran los esquemas de las secciones de ambos ejercicios completos (tablas 2.2 y 2.3).

Compás	Sección	Tonalidad
1	Exposición (S-R-S-R)	Re m
23	Contraexposición (S-R)	Re m → La m
32	Presentación en nueva tonalidad (S-R-S) y modulación, previamente se ha presentado una respuesta desde c. 27.	La m → Re m
46	Presentación parcial (S-R-S) y modulación	Re m → Sol m
60	Presentación completa (S-R-S-R)	Sol m
77	Estrechos	Sol m
83	Episodio, 1ª sección (Secuencia con el motivo del cuerpo del sujeto)	Sol m
93	Episodio, 2ª sección (Secuencia con el motivo del contrasujeto 2º)	Sol m → Do m
99	Episodio, 3ª sección (presentación de un sujeto en Do menor y motivos del contrasujeto 2º)	Do m → Re m
112	Nueva sección, rápida con carreras de semicorcheas alternando entre las manos con presentaciones de sujeto y respuesta	Re m
148	Pedal de dominante en el grave y cadencia perfecta final	Re m

Tabla 2.2. Esquema del ejercicio de oposición de Manuel Narro de 1768.

Puede observarse que en el ejercicio de Narro el recorrido por diferentes tonalidades presentando el material temático se realiza con la misma estrategia con la que ha

construido la exposición y contraexposición hasta desembocar en unos estrechos que conducen a unas secuencias armónicas extraídas de los materiales temáticos que son, a nuestro juicio, excesivamente repetitivas. Tras ello, su recurso es proporcionar un pasaje virtuosístico que conduce a la pedal y cadencia finales (ejemplo 2.4).



Ejemplo 2.4. Carreras de semicorcheas del ejercicio de oposición de Manuel Narro, cc. 112-117.

En el caso del ejercicio de Lidón, la aparición de un segundo intento de carácter cromático, cuya respuesta coloca siempre de manera invertida, le permite generar nuevas secciones (tabla 2.3) e incluso utilizar una exposición modulante del nuevo intento para dirigir de nuevo la música a la tonalidad principal en la cual presenta los dos sujetos juntos actuando uno como contrasujeto del otro, a modo de una doble fuga (ejemplos 2.5 y 2.6). Este procedimiento, que utilizará posteriormente en diversas obras para tecla, se presenta aquí como un elemento claramente distintivo de la música de Lidón frente a la de Narro, demostrando que el conocimiento técnico permite una creación musical más fluida, a la vez que estructurada de manera más rica y compleja.

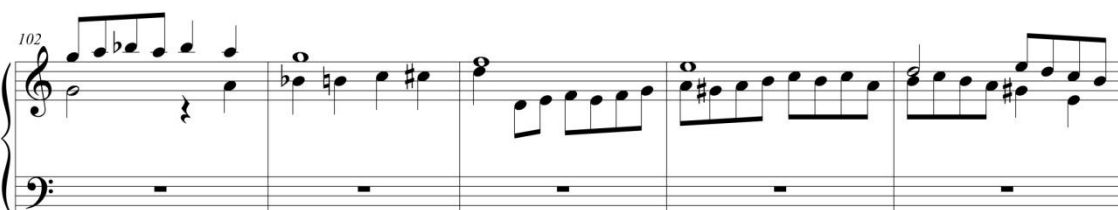
Compás	Sección	Tonalidad
1	Exposición (S-R-S-R)	Re m
24	Contraexposición (S-R-S')	Re m → La m
37	Episodio 1º, 1ª sección (uso del motivo final del sujeto)	Re menor
43	Episodio 1º, 2ª sección (uso del motivo inicial del contrasujeto)	Re menor → La menor
55	Presentación parcial (S-R-S'), uso de contrasujeto ornamentado	La menor
66	Episodio 2º, uso del comienzo del contrasujeto	La menor → Sol menor
75	Exposición del segundo tema o intento	(S-R invertida) Sol menor → Re menor
82		(S-R invertida) Re menor
88	Contraexposición del segundo tema (S-R invertida desde el VI grado) y cadencia	Re menor
97	Presentación de los temas de los dos intentos. El sujeto del segundo intento y la respuesta en disminución actúan como contrasujetos del primer intento. Aparición de fragmentos libres	Re menor

Compás	Sección	Tonalidad
108	Presentación de los dos temas de los dos intentos de manera similar a la anterior	La menor → Re menor
116	Episodio 3º (uso del motivo inicial del contrasujeto del primer tema sobre dominante) y cadencia	Re menor
120	Estrechos: presentación de los sujetos de los dos temas	Re menor → Sol menor
127	Episodio 4º sobre pedal de dominante (uso del motivo del contrasujeto del segundo intento)	Sol menor
133	Presentación de los dos temas (el segundo intento está solo insinuado por las notas de valor largo)	Re menor
141	Episodio 5º sobre pedal de dominante (uso del motivo del contrasujeto del segundo intento) y bajo descendente de valores largos	Re menor
150	Episodio 6º (motivo inicial del contrasujeto del primer intento)	Re menor
156	Episodio 7º bajo pedal de dominante aguda y equivalente al episodio desde c. 141 invirtiendo las manos. Se convierte en un pasaje virtuosístico para la mano izquierda, llegando a la dominante.	Re menor
169	Acordes finales formando una gran cadencia completa.	Re menor

Tabla 2.3. Esquema del ejercicio de oposición de José Lidón de 1768.



Ejemplo 2.5. Segundo intento del ejercicio de oposición de Lidón de 1768, cc. 75-81.



Ejemplo 2.6. Comienzo de la sección del ejercicio de oposición de Lidón de 1768 con los dos intentos simultáneamente, cc. 97-106.

Según se desprende del anterior análisis, Lidón presentaba en 1768, con solo 20 años, una sólida formación compositiva, con un gran conocimiento de la forma y del contrapunto y del empleo más eficaz de los diferentes procedimientos compositivos para lograr variedad y dinamismo en la música. La utilización de fragmentos libres en algunas voces en la sección expositiva, así como el uso de un segundo intento, le confieren a su ejercicio una mayor longitud y variedad, aun manteniendo una densidad sonora contrapuntística mayor que el ejercicio de Manuel Narro. Por su parte, Narro se adhiere a una más rígida sujeción a los requisitos formales, incluyendo un segundo contrasujeto que pronto se hace muy repetitivo, aunque tanto este elemento como el pasaje que sucede al episodio tercero aportan una estética galante ligada a un estilo de la música para tecla más libre y virtuosístico. Es indudable ante estas consideraciones que la formación técnica de Lidón era impecable, con lo que no dudamos que su elección fue acertada por parte del tribunal, aunque considerase igualmente el hecho de haber sido colegial. Si su ejercicio fue mejor considerado que el de Narro no podemos más que suponerlo, ya que el resultado del tribunal consideraba la realización de todas las pruebas, pero puede deberse a consideraciones estilísticas que se inclinen hacia un estilo contrapuntístico más grave y cercano a la tradición.

El comienzo de la carrera de organista en la Real Capilla y primeras obras

La cuarta plaza de organista de la Real Capilla, eliminada en la reforma del año 1749, había sido restituida en el nuevo reglamento de 1756, confirmándose su implantación el 26 de febrero de 1757 con una dotación de 6000 reales al año²², asegurando así un adecuado reparto de las diferentes intervenciones y funciones que tenían los organistas en la Real Capilla. Dichas atribuciones se conocen por el informe que realiza el maestro Francisco Corselli sobre las funciones de los músicos el 28 de agosto de 1754 y por las Constituciones de la Real Capilla de 1757, las cuales regularían el funcionamiento de la institución durante los reinados de Carlos III y Carlos IV. Así pues, cada uno de los organistas tenía las siguientes obligaciones generales:

Deben los organistas tener cuidado de que el órgano esté siempre bien afinado y de hacer avisar al organero en caso de no estarlo, y lo mismo deben practicar con el clave cuando se ofrezca.

Deben dar tono media hora antes que se empiecen las funciones para que todos los instrumentos se afinen con tiempo y cuidado.

Deben estar atentos al ceremonial para cuando haya que tocar, o callar, y siempre que haya música de papeles deben responder con el coro y no habiendo instrumentos deben responder los bajones solamente tomando el tono que desea el preste, diácono y subdiácono, asimismo como el organista cuando le corresponde.

Deben tañer el órgano en las funciones que celebra el prelado mientras se viste y desnuda de los sagrados ornamentos, y en los demás días después de dada la bendición hasta que los celebrantes se hayan retirado del Altar y cuando el Rey sale a la capilla pública desde que entra en ella hasta empezar la misa y finalizar hasta haberse ausentado de la misma Real Capilla²³.

Las Constituciones permiten conocer, además, el reparto de las atribuciones entre los cuatro organistas:

El organista más antiguo (como vicemaestro que es hoy), dirigirá nuestra Capilla en todas las funciones que se presenten, en las ausencias o enfermedades del maestro.

Como organista primero, debe tocar en los días de 1ª y 2ª clase, cancel y cortina. El segundo ha de alternar con el primero en las mismas funciones, y si echa el compás, debe tañer.

²² AGP, Administración General, Real Capilla, leg. 1133.

²³ AGP, Real Capilla, Cª 2, Exp. 4.

El tercero ha de hacer semanas en las misas de canto llano, y, siempre que el primero o segundo estén ausentes o accidentados, alternará con el que quede con aptitud para el servicio en todas las asistencias de canto de órgano. El cuarto tocará su semana de misas y todas las Vísperas y Maitines a canto llano²⁴.

Sin embargo, la situación como cuarto organista duraría para Lidón menos de un mes, ya que el 2 de diciembre de 1768 moría el recientemente nombrado primer organista Antonio Literes Montalvo. El ascenso de las plazas inferiores de organista volvió a realizarse de la misma manera que en el mes de julio, por lo que el día 5 de diciembre el Patriarca realizaba la propuesta, aceptada por el Rey, de que Miguel Rabaza ocupase la primera plaza, José Moreno y Polo, la segunda y José Lidón, la tercera²⁵. Se decidió en este caso, para la provisión de la última plaza, acudir a los resultados de las recientes oposiciones, evitando de nuevo el nombramiento de Manuel Narro, suponemos que por las desavenencias acontecidas durante el proceso. Así, el 25 de diciembre de ese año, el Patriarca propuso a Juan Sessé y Balaguer —el siguiente de la lista según el informe del tribunal— para el puesto, ya que era «de edad fresca y sobre todo gran compositor y de singular manejo en el órgano»²⁶.

En relación a la obtención de la plaza por el joven Lidón en 1768, aparece citado por Junquera y García Fraile un soneto publicado en su honor en el *Diario de Madrid* el día 15 de diciembre²⁷. Existe un error cometido por los autores ya que, si bien el poema debió ser escrito tras la obtención de la plaza por Lidón, fue un 15 de diciembre pero del año 1790, cuando fue publicado en dicho periódico. De hecho, en el año 1768 el nombre del diario era todavía el de *Diario noticioso, curioso, erudito y comercial público y económico*, no denominándose *Diario de Madrid* hasta enero de 1788²⁸. Esta información está, no obstante, correctamente recogida por Saldoni²⁹. El artículo completo del diario es interesante para conocer la relevancia de Lidón en el año 1790, por lo que será comentado posteriormente. Recoge los elogios hacia la figura de Lidón y sus discípulos tras una función por el día de Santa Cecilia en la Iglesia de los Ángeles que le comunica un músico de la orquesta al firmante del artículo, Martín Onallera, quien indica que

Acordándome que yo conservaba en mi poder dos sonetos en elogio de don Joseph Lidón, y de su hermano Fr. Lorenzo, primer organista del Real Monasterio de Guadalupe, se los remito a Vm. para que los inserte en su Diario en obsequio de estos dos insignes profesores. Los dos sonetos los hizo su amigo de Vm. el señor Salas, con motivo de ser estos dos hermanos paisanos suyos³⁰.

A continuación, el diario incluye los dos sonetos, que reproducimos incluyendo sus dedicatorias. En la primera de ellas se observa la confusión en la edad de Lidón, que señala de nuevo la fecha de 1752 para su nacimiento, ya citada anteriormente como un error y que seguro contribuyó a que Saldoni la incluyese así en sus referencias a José Lidón.

²⁴ BNE, M762, fols. 199-199v; AGP, Administración General, Real Capilla, leg. 1133.

²⁵ AGP, Real Capilla, C^a 138, Exp. 1.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ JUNQUERA VEGA, P.: «José Lidón...», p. 256 y GARCÍA FRAILE, D.: *José Lidón. La música...*, vol. I, p. 29.

²⁸ <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0001510462&lang=es> (consulta en 29-10-2016).

²⁹ SALDONI, B.: *Diccionario...*, tomo I, p. 250.

³⁰ *Diario de Madrid*, 15 de diciembre de 1790, p. 1400.

A Don Joseph Lidón, con el motivo de haber ganado por oposición la plaza de organista de la Capilla Real en la corta edad de diez y seis años

La ejecución, dulzura y fundamento
que a fuerza de tu estudio has conseguido,
te presentan al mundo distinguido
en la gran profesión de tu instrumento.

Todo músico admira en tu talento
el que en tan corta edad haya vencido
su gran dificultad, que siempre ha sido
la armonía, raíz, clave y cimiento.

Mucho mejor que yo, podrá elogiarte
ese mismo instrumento soberano
donde tu dulce numen se derrama;

pues en él, para gloria de tu arte,
tú mismo has conseguido por tu mano
dar tono a los clarines de tu fama.

A Fr. Lorenzo Lidón, primer organista del Real Monasterio de Guadalupe

Hacerte nuevo elogio será en vano,
insigne profesor, al mismo intento,
por lo cual solamente me contento
con decirte lo mismo que a tu hermano.

Bien puede a la verdad estar ufano
con su dichosa suerte ese Convento,
pues logra tan de cerca en tu talento
la suave armonía de tu mano.

En un arte tan grande y tan fecundo,
Orfeo, que en seguiros hace hartos,
al ver vuestra igualdad se queda absorto;

Pues a los dos parece que os dio al mundo
de la naturaleza un mismo parto,
y de la habilidad un mismo aborto³¹.

Además de la obra para órgano de la oposición de octubre de 1768, se conservan otras dos obras que son con seguridad de finales de esta década de la vida de Lidón. La primera es un *Miserere a 8 voces solas* que incluye un acompañamiento de violón y fechado en 1769, compuesto probablemente para el entorno de la Real Capilla. Se conserva su partitura con la indicación «borrador» en el Archivo General de Palacio³². La otra obra es la *Salve a 5 con violines y oboes* conservada en el Archivo del Monasterio de Guadalupe³³ y fechada en 1770, la que, junto con la ya comentada *Salve* del año 1767, es nuevamente un indicativo de la posible relación de Lidón, al comienzo

³¹ Era habitual incluir un poema en una sección del diario, participando distintos autores y con diferentes temáticas. Por ejemplo, el *Diario* del 9 de diciembre incluye uno felicitando por su cumpleaños a la reina María Luisa, el del día 10, otro dedicado a la ciudad de Madrid, o el del día 12, dedicado a la aparición de la Virgen de Guadalupe. Esta práctica seguirá existiendo durante muchos años, incluso en 1816, cuando los diarios de Madrid recogen los poemas dedicados a la boda real de Fernando VII con la infanta de Portugal María Isabel de Braganza.

³² AGP, Real Capilla, C^a 858, Exp. 759.

³³ AMG, N^o 436 – leg. 21-34.

de su carrera, con la institución en la que trabajaba su hermano mayor como organista y que, como vimos, se preocupaba por el bienestar de su familia.

Existen también otras dos obras de Lidón presentes en el archivo de Guadalupe que pueden corresponderse con estos años, a pesar de no estar fechadas. Una es un *Miserere a 4 voces solas con acompañamiento de violón* y la otra una *Lamentación Segunda del Jueves Santo a dúo con violines, flautas, viola y acompañamiento*³⁴, cuya partitura autógrafa se conserva en la catedral de Salamanca, que serán comentadas en capítulos posteriores.

Las décadas de 1770 y 1780: maestro de Estilo Italiano y organista

El que fuera maestro de Estilo Italiano de José Lidón, Antonio Corvi y Moroti, falleció en los primeros meses de 1771. Francisco Corselli, rector del Real Colegio de Niños Cantores, realiza el 23 de abril de dicho año una petición solicitando la pensión para su viuda e indicando que Antonio Corvi había fallecido después de una «dilatada y penosa enfermedad», señalando haber sido testigo de la «asiduidad y esmero con que el pobre difunto ha cumplido con su obligación en el espacio de treinta y tres años» y destacando que había «producido en este Colegio con su enseñanza muchos discípulos para el servicio de la Real Capilla y otras santas iglesias de España»³⁵. En los meses siguientes se convocaron oposiciones a la plaza vacante que había dejado el maestro, a las cuales se presentó José Lidón, quien pretendía acumular esa plaza sobre la que ya tenía de tercer organista de la Real Capilla.

El fallo del tribunal de la oposición fue favorable para Lidón, de manera que el Patriarca procedió a realizar la solicitud de su nombramiento:

Por fallecimiento de D. Antonio Moroti, maestro de Estilo del Real Colegio de los Niños Cantores, se halla vacante esta plaza dotada en cuatrocientos ducados, y habiéndose hecho oposición a ella, según las Reales Constituciones, me informan los jueces que, entre diversos opositores que han concurrido a su oposición, solo han hallado adornado de todas las circunstancias propicias para dicho empleo a D. Joseph Lidón, uno de los organistas de la Real Capilla, y que singulariza en la composición a más de otras especiales prendas músicas, y que es mozo y de buena salud y costumbres, dándole suficientísimo tiempo para cumplir con las obligaciones de Maestro de los Niños en esta cuerda, sin faltar a la de organista, pues los organistas son cuatro.

S.M. resolverá lo que tuviese por más conveniente. San Lorenzo 13 de septiembre de 1771³⁶.

La decisión de Lidón de presentarse a esta plaza, según nuestra suposición, debió estar relacionada con su vocación pedagógica, demostrada en los diferentes trabajos teóricos y pedagógicos que desarrolló en su carrera, así como la cercanía de dicha plaza a la práctica del acompañamiento y de suponer una referencia clave en la institución para desarrollar el «cantar con buen gusto, y según el estilo moderno». Pero es, desde luego, un factor importante a tener en cuenta el que Lidón tuviera ya con seguridad planes para contraer nupcias en ese momento, ya que, tan solo unos pocos meses tras su nombramiento como maestro de Estilo Italiano, Lidón contrajo matrimonio con Josefa Aguado y Perea.

³⁴ AMG, signaturas N° 439 - leg. 6-9 y N° 438 - leg. 3-13 respectivamente.

³⁵ AGP, Real Capilla, Cª 104, Exp. 3.

³⁶ *Ibid.* También en AGP, Reinados, Carlos III, leg. 24, donde se indica que el sueldo de Lidón como maestro de estilo será de 4400 reales al año.

Efectivamente, de febrero de 1772 data el expediente del primer matrimonio de José Lidón³⁷, realizado por la administración de la Real Capilla ya que ambos suplicantes pertenecían a su jurisdicción. La pertenencia de Lidón a la misma era evidente y la de Josefa se debía al hecho de «residir y haber residido algunos años a esta parte en los Reales Sitios en asistencia y compañía de su tío Dn. Mateo Perea, ayuda de oratorio de S.M.»³⁸.

Como ya se indicó anteriormente, este expediente indica que José Lidón, en su declaración como contrayente ante el notario Antón de Castrover el 6 de febrero de 1772, llegó directamente a la Corte desde su pueblo natal. Así, dicho expediente indica:

Que se llama D. Joseph Lidón como queda dicho; su estado, el de soltero; natural de Béjar, obispado de Plasencia, de donde vino directamente a esta corte catorce años hace y entró en el Real Colegio de Niños Cantores donde ha permanecido; que es hijo legítimo y de legítimo matrimonio de Francisco Xavier Lidón, natural de Plasencia, y de Manuela Blázquez, que lo es de Baños en dicho obispado; que jamás ha sido casado y siempre se ha mantenido y mantiene libre sin haber contraído obligación esponsalicia ni dado palabra de casamiento a ninguna mujer hasta de presente que se la tiene conferida a Dña. Josepha Aguado, también soltera, residente al presente en el Real Sitio del Pardo, a quien quiere cumplírsela de su libre voluntad y sin violencia ni temor de persona alguna, respecto de no tener con ella parentesco de afinidad consanguinidad, ni espiritual, ni haber hecho voto de castidad, religión, ni otro impedimento canónico que le pueda embarazar dicho casamiento; todo lo cual digo ser la verdad bajo de dicho su juramento en que se afirmo, ratifico, y lo firmo y declaro ser de edad de veinte y tres años de que doy fe.

Como testigos de la declaración de Lidón firmaron dos compañeros de estudios del músico en el Real Colegio: Francisco Martínez Yanguas, presbítero y contralto de la Real Capilla e Ignacio Pérez, contrabajista también de dicha institución.

Según la información del expediente, Josefa, de nombre completo Josefa Juliana, había nacido en Villarrobledo, el 8 de marzo de 1748, hija de Bartolomé Aguado y de María Perea. Los padres de Josefa ya habían fallecido por entonces, por lo que residía con su tío, Mateo de Perea, tras haber llegado a Madrid once años antes. Mateo de Perea era penitenciario en la Real Iglesia de la Buena Dicha y fue nombrado ayuda de oratorio de damas en el año de 1761 al ser nombrado Miguel Portero cuarto sacristán de la Real Capilla³⁹.

El 6 de febrero de 1772 se aprobó que se les diesen las amonestaciones en la parroquia del Buen Suceso y, una vez dadas, se procedió a dar licencia de matrimonio el 11 de febrero de 1772.

La figura de Josefa Aguado ha sido desconocida en muchos trabajos consultados, salvo una referencia a ella en la biografía de Junquera Vega, citando su nombre al indicar la condición de viudedad de Lidón cuando contrajo su segundo matrimonio⁴⁰, por lo que extraña que no se haya incluido en ninguno de los que han citado este trabajo como fuente bibliográfica. Las diferentes publicaciones se han referido únicamente al nuevo matrimonio que José Lidón contrajo en 1816 con 68 años tras fallecer Josefa, ofreciendo una imagen diferente del compositor al insistir solamente en un matrimonio tan tardío y posiblemente promovido para conseguir una ayuda económica en forma de pensión a la segunda esposa, Manuela Anastasia, sobrina del profesor de Gramática y

³⁷ AGP, Real Capilla, C^a 288, Exp. 27.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ AGP, Real Capilla, C^a 124, Exp. 2.

⁴⁰ JUNQUERA VEGA, P.: «José Lidón...», p. 263.

vicerector del Real Colegio, una vez que Lidón falleciese⁴¹. El registro del fallecimiento de Josefa a los 66 años de edad en 1813, siendo «casada con D. Josef Lidón» y «parroquiana de esta iglesia, calle de Leganitos, Colegio de Músicos»⁴², indica claramente que José Lidón y Josefa Aguado estuvieron casados 41 años. No hemos localizado hasta la fecha ningún descendiente de este matrimonio, por lo que es posible que no llegasen a tener ningún hijo. Al menos, en el testamento de Lidón otorgado ante el notario Anselmo Ordoñez el 22 de septiembre de 1824⁴³ no se hace referencia a ningún hijo distinto a los que tuvo con su segunda mujer, por lo que, en caso de haber existido descendencia de José Lidón y Josefa Aguado, habría fallecido ya en ese momento.

Un dato interesante del expediente de este primer matrimonio es la fecha que consta de petición de las partidas de nacimiento y confirmación de Lidón en Béjar, ambas solicitadas en 1767, firmándolas el cura rector de la parroquia de Santiago de Béjar, Alonso Sánchez Zúñiga. Es de suponer que Lidón las solicitó para acudir a la oposición de organista en Santiago, o a otro destino que pudiera tener en mente, ya que entonces todavía no se había producido la solicitud de la catedral de Orense.

La actividad profesional de José Lidón durante las décadas de 1770 y 1780 en la Real Capilla se reparte, dada su situación desde el año 1771, en tres áreas: desempeño de la labor de organista en la Real Capilla, enseñanza en el Real Colegio de Niños Cantores como maestro de Estilo Italiano o Moderno y dedicación a la composición.

Como uno de los organistas de la Real Capilla, José Lidón asistió a la construcción y perfeccionamiento del órgano que había comenzado a construir Leonardo Fernández Dávila en 1756. Tras la muerte de Dávila en 1771, se hizo cargo del instrumento, por deseo del propio maestro organero, el mallorquín Jorge Bosch de Bernat-Veri, quien incluiría algunas modificaciones como una nueva maquinaria desconocida por otros organeros para facilitar el paso del aire, la mejora de la calidad de los registros de lengüetería, cornetas y voces y otros nuevos registros, finalizando su construcción en 1772 y obteniendo en 1778 un puesto en la Real Capilla como conservador y afinador del órgano tras ser su trabajo evaluado positivamente en junio de ese año⁴⁴. Bosch continuaría al servicio de la Casa Real hasta su muerte en 1800, ocupando en 1795 un puesto de ujier en el cuarto de la reina, y tuvo como encargo la creación en 1778 de una escuela de organería que parece que no fructificó⁴⁵. Las relaciones de Bosch con Lidón debieron ser estrechas por aquellos años, ya que Lidón figura como testamentario en su testamento del año 1800 en el cual se indica que Bosch estaba casado con Manuela Lidón, hermana de José. Además, las relaciones entre las familias Lidón y Bosch se estrecharon con el matrimonio de Jorge José Francisco Bosch Riera, primo de Jorge Bosch, con Petronila Lidón, prima a su vez del organista, el 19 de diciembre de 1793⁴⁶, matrimonio del cual José Lidón fue testigo. De este enlace nació al menos un hijo,

⁴¹ GARCÍA FRAILE, D: *José Lidón. La música...*, vol. I, p. 32; ORTEGA, J.: «La música en la Corte...», vol. I, p. 199; MONTERO GARCÍA, J.: «Los Lidón...», p. 62.

⁴² ADM, Parroquia de San Martín, Libro de Defunciones 29 (1812-1815), fol. 241.

⁴³ AHPM, T.24029, fols. 766-792v.

⁴⁴ ALONSO, Anselmo, MARRERO, Bernardino y SANCHO, José Luis: «El órgano de la Real Capilla del Palacio nuevo de Madrid: noticias documentales», *Revista de Musicología*, XII, nº 2 (1989), pp. 535-566.

⁴⁵ Para los detalles sobre el perfil biográfico de Jorge Bosch, véase BARRIO MOYA, J. L.: «Notas biográficas sobre el mallorquín Jorge Bosch...».

⁴⁶ ADM, Parroquia de San Martín, Libro de Matrimonios 31 (1792-1801), fol. 151v.

Apolinar Bosch Lidón, en 1795, quien tuvo como padrinos de bautismo precisamente a José Lidón y Josefa Aguado⁴⁷.

La relación de Lidón y Bosch es interesante, ya que Lidón, según indica García Fraile, es uno de los organistas españoles que más cuidado pone para detallar la registración concreta de sus obras para órgano, mostrando así un especial interés por el timbre que supera a la de importantes organistas anteriores como José Elías o José de Nebra⁴⁸. El hecho de que Bosch introdujese nuevos registros y sonoridades en el órgano de la Real Capilla y la meticulosidad en las combinaciones tímbricas de las obras para órgano de Lidón hacen pensar en una colaboración que bien merecería un estudio detallado. De hecho es muy posible que la composición hacia 1778 de la importante colección de *Seis fugas para órgano* de José Lidón que comentamos más adelante se realizase para resaltar las nuevas características del órgano de la Real Capilla y, quizás, para apoyar al maestro Jorge Bosch ante la evaluación de su trabajo.

El 23 de septiembre de 1774 fallecía el segundo organista de la Real Capilla José Moreno y Polo. Al igual que en las anteriores ocasiones, este hecho produjo la promoción de las dos plazas siguientes, con lo que el 3 de octubre de 1774 el Cardenal Patriarca proponía a José Lidón para segundo organista y a Juan Sessé como tercero, por «haber desempeñado ambos su obligación asistiendo con puntualidad con aprovechamiento y adelantos en el manejo de su oficio»⁴⁹ siendo, por tanto, merecedores del ascenso. La respuesta positiva a la propuesta produjo la orden de formar los asientos correspondientes con fecha de 15 de octubre de 1774 para las dos plazas⁵⁰.

Este ascenso supuso para Lidón un interesante cambio, ya que, según el reparto de las funciones de los cuatro organistas de la Real Capilla, a partir de ahora Lidón actuaría como instrumentista en las funciones con música a papeles, al menos ya oficialmente, y no solamente como acompañamiento del canto llano u organista en las celebraciones menos relevantes.

La cuarta plaza que quedó vacante en ese momento fue ocupada por Félix Máximo López —quien ya se había presentado a las oposiciones de 1768— habiéndose presentado también en esta oposición de 1774 José Teixidor, quien sería vicemaestro de la Real Capilla cuatro años más tarde. Félix Máximo López desarrollaría también su carrera en la Real Capilla, llegando a ser primer organista en el año 1805, año en el que Lidón era nombrado maestro de capilla. El camino paralelo de López y Lidón se muestra también en la labor didáctica del primero, interesado al igual que Lidón en la enseñanza del acompañamiento con el órgano y el clave. En la Biblioteca Nacional se conserva un volumen manuscrito titulado *Reglas generales, o Escuela de acompañar al órgano, o clave* de Félix Máximo López⁵¹ en el cual, junto a las prácticas de López, se incluye una colección de bajetes autoría de José Lidón que serán estudiados posteriormente en la segunda parte de este trabajo. Otra fuente manuscrita de la misma biblioteca muestra coincidencias de ambos autores al incluir dos colecciones de glosas para órgano, la primera de Félix Máximo López construida sobre el himno *Sacris solemniis* y la segunda de José Lidón, sobre el himno *Tantum ergo*⁵², melodías ambas

⁴⁷ ADM, Parroquia de San Martín, Libro de Bautismos 48 (1793-1796), fol. 381.

⁴⁸ GARCÍA FRAILE, D: *José Lidón. La música...*, vol. II, p. 54.

⁴⁹ AGP, Real Capilla, C^a 138, Exp. 1.

⁵⁰ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240.

⁵¹ BNE, M/1188.

⁵² BNE, MP/1737.

relacionadas con la festividad del *Corpus Christi*. Uno de los hijos de Félix Máximo López, Miguel López Remacha, sería discípulo de Lidón en el Colegio y autor de uno de los más importantes tratados sobre canto españoles de finales del siglo XVIII que recoge probablemente mucho de las enseñanzas de Lidón y sobre el que volveremos más adelante.

En marzo de 1787 ya se encuentra Lidón entre los examinadores de unas oposiciones de violín resueltas el 3 de marzo junto a Felipe de los Ríos, Francisco Landini, José Zayas, Joaquín Garisuaín y Manuel Carrera⁵³. En octubre de ese mismo año Lidón alcanzó la más alta posición como organista de la Real Capilla, puesto que mantendría hasta su nombramiento como maestro en 1805. El fallecimiento del primer organista, Miguel Rabaza, supuso igual que en las anteriores ocasiones la promoción directa de las plazas inferiores. Así, el 13 de octubre de ese año el Patriarca Sentmanat y Castellà⁵⁴ obtiene la confirmación de su propuesta de nombramiento por antigüedad de José Lidón como primer organista, de Juan Sessé como segundo y de Félix Máximo López como tercero⁵⁵, convocando oposiciones para la última plaza que habrían de celebrarse al año siguiente y que supondrían, por su desenlace, un importante cambio en la vida del compositor. La nueva posición de Lidón le permitiría, además, disfrutar de una mejor posición económica, ya que dicha plaza estaba remunerada con un salario anual de 16 000 reales.

Como maestro de Estilo Italiano en el Real Colegio de Niños Cantores de Madrid la carrera de Lidón se inicia en el tramo final del rectorado de Francisco Corselli. En 1776 los problemas de salud del maestro septuagenario son la causa de que en marzo de dicho año se volviese a proveer la plaza de vicerrector del Real Colegio, la cual se había quedado vacante desde el año 1768 en que falleció José de Nebra. Antonio Ugena, colegial que había ingresado en el Colegio en 1758 junto con Lidón, se hizo cargo de la misma, siendo nombrado en marzo de 1776 aludiendo a su condición de eclesiástico, requisito para la plaza a pesar de que Nebra no lo hubiese cumplido⁵⁶. Ugena había constado entre los colegiales listados hasta el año 1775, por lo que nunca se desvinculó del Colegio, a pesar de que desde 1768 había intentado buscar destino profesional sin éxito. Dadas las obras conservadas en palacio de este músico, es muy posible que la labor como vicemaestro apoyando a un anciano Corselli hubiese comenzado mucho antes de 1776 y que su nombramiento viniese a confirmar y a hacer oficial una actividad que ya realizaba anteriormente⁵⁷. Dos años más tarde, en 1778, falleció Francisco Corselli, recayendo sobre Ugena la elección directa para ocupar, por propuesta del 23 de junio⁵⁸, las plazas tanto de maestro de capilla como de rector del Colegio sin la realización de ninguna oposición, posiciones que no abandonaría hasta su jubilación en 1805. Este músico tendría una desafortunada carrera tanto en el Colegio como en la Real Capilla durante la siguiente década.

⁵³ AGP, Real Capilla, C^a 138, Exp. 1.

⁵⁴ Antonio Sentmanat y Castellà ocupó la posición de Patriarca de Indias entre 1784 y 1806.

⁵⁵ AGP, Real Capilla, C^a 138, Exp. 1; AGP, Reinados, Carlos III, leg. 240.

⁵⁶ AGP, Real Capilla, C^a 138, Exp. 1.

⁵⁷ De estos años se conservan en el Archivo General del Palacio Real varias obras de Antonio Ugena: una *Misa a ocho* de 1766, dos lamentaciones del Viernes Santo de 1770, unas *Vísperas de los Santos a cuatro y a ocho* de 1770, un *Te Deum* de 1770, un *Miserere a dos coros* de 1770, cinco villancicos de Inocentes de 1770, 1771, 1773, 1774 y 1775, una *Secuencia del Corpus* de 1774, tres lamentaciones del Viernes Santo de 1774 y otro juego completo de lamentaciones de 1775.

⁵⁸ AGP, Real Capilla, C^a 138, Exp. 1.

Debido al ascenso de Ugena era necesario ocupar las plazas asociadas de vicerrector y vicemaestro. El 22 de julio de 1778⁵⁹ fue elegido, de nuevo sin oposición, el organista del monasterio de las Descalzas Reales, José Teixidor, quien dedicaría poca atención a este cargo tras sufrir la decepción de cobrar solamente un sueldo de 6000 reales frente a los 14 000 esperados⁶⁰.

Junto con José Lidón, en 1771 los otros dos profesores del Colegio eran Francisco Osorio y Nicolás Ortiz de Zárate, maestros de Rudimentos y de Gramática, respectivamente. El primero de ellos era ya de avanzada edad y había sido el profesor de José Lidón de la misma asignatura durante todo su aprendizaje, desempeñando las funciones de vicerrector antes que Nebra a pesar de que no estuviese oficialmente creada la plaza, ya que Osorio había comenzado su docencia en el año 1738. Durante los años que nos ocupan era también puntador de la Real Capilla y el encargado de la custodia del archivo musical de la misma, puesto creado para él en 1768⁶¹. La asignatura de Rudimentos Musicales sería impartida tras el fallecimiento de Osorio por Ángel Herranz, nombrado el 14 de enero de 1779 y, tras la muerte de este último, por Lino del Río, el antiguo compañero de Lidón en el Colegio, nombrado el 15 de agosto de 1781 tras una oposición a la cual también se habían presentado Félix Máximo López y José Teixidor⁶², por aquel entonces vicerrector del Colegio como hemos visto y quien también se presenta ese año a otras oposiciones en Córdoba, todo ello muestra del descontento del músico por su posición.

Ortiz de Zárate había entrado por oposición al Colegio en agosto de 1767, siendo preferido por los jueces frente a otro opositor más mayor y de «método antiguo», lo que se consideraba poco apropiado para instruir a unos jóvenes «cuyo objeto primario son otras facultades»⁶³. En noviembre de 1776, este maestro dimitió y la plaza fue ocupada por Santos García Cano⁶⁴, quien llegaría a ser vicerrector en 1788 y que estaría a cargo de la docencia de esta asignatura hasta su fallecimiento en 1817. En la tabla 2.4 se relacionan todos los profesores del Real Colegio de Niños Cantores que coincidieron con Lidón en su actividad como maestro de Estilo Italiano.

1771				1827			
Rector	Francisco Corselli (1738-1778)		Antonio Ugena (1778-1805)			José Lidón (1805-1827)	
Vicerrector	Antonio Ugena (1776-1778)	José Teixidor (1778-1786)	[Basilio Sessé] (1787)	Santos García Cano (1788-1817)		José María Rubio (1817-1834)	
Maestro de Estilo Italiano	José Lidón (1771-1827)						
Maestro de Rudimentos	Francisco Osorio (1738-1779)	Ángel Herranz (1779-1781)	Lino del Río (1781-1788)	Antonio Benito de la Plaza (1788-1793)	Joao Pedro de Almeida (1793-1813)	Lorenzo Román Nielfa (1815-1836)	
Maestro de Gramática	Nicolás Ortiz de Zárate (1767-1776)	Santos García Cano (1776-1817)				José Sainz de Rozas (1817-1826)	José María Rubio (1826-1834)

Tabla 2.4. Profesores del Real Colegio de Niños Cantores de Madrid entre 1771 y 1827.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ ORTEGA, J.: «La música en la Corte...», vol. I, pp. 83-84.

⁶¹ *Ibid.*, vol. I, pp. 68, 69, 72 y 244 para todas estas funciones de Francisco Osorio.

⁶² AGP, Real Capilla, C^a 138, Exp. 1.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

De acuerdo con los inventarios del Colegio realizados en estos años (tabla 2.5), el material de enseñanza y las partituras disponibles fueron incrementados por acción de Antonio Ugena, con la adquisición de conjuntos de arias, dúos y cánones junto a métodos de solfeo. Que el inventario relacione a Ugena con esta mejora no significa necesariamente que la iniciativa procediese realmente de él, ya que puede figurar solo por su condición de vicerrector y rector del Colegio. En algún momento posterior a 1772 el Colegio cambió un antiguo «clavicordio mediano; con sus dos pies, y un atril»; sin uso «por lo mal acondicionado» que se hallaba que había adquirido Antonio Corvi y Moroti en 1738⁶⁵ y que seguía apareciendo en otro inventario realizado en 1753⁶⁶, por lo que tuvo que ser el instrumento en el que José Lidón recibió al menos parte de sus clases. En su lugar, el Colegio adquirió dos claves grandes que servían en el Real Coliseo del Buen Retiro, «con la condición de devolverlos siempre que se necesiten en dicho Coliseo, o en otra parte»⁶⁷. En el inventario del Real Colegio realizado en 1805 se indica que son «dos claves grandes con registros pintados con las armas reales» y que «en los pies que cada uno de ellos tiene dice Real Coliseo, porque son del de las óperas en el Buen Retiro»⁶⁸. El inventario de 1827 ya solo indica dos claves muy viejos, junto a un piano de caoba que se adquirió durante el rectorado de José Lidón al frente del Colegio. Es de suponer que fue el mismo Lidón quien, en su condición de profesor de canto, de acompañamiento y de clave, como era Antonio Corvi, estuviese detrás de estas adquisiciones.

Inventarios	Instrumentos	Métodos	Partituras
5 de febrero de 1772 (AGP, Carlos III, leg. 241)	Clavicordio mediano en mal estado	7 Libros de solfeos Unas <i>Reglas de acompañar</i> de Torres	Libro de misas a facistol a 4 voces de Torres Libro de misas a facistol a 4 voces de Palestrina <i>Stabat Mater</i> de Pergolesi 4 libros de dúos con letra Un libro de arias 34 arias a voz y bajo de Corselli y otros 18 cantadas con instrumentos de Corselli
8 de octubre de 1781 (AGP, Carlos III, leg. 241)	Clavicordio mediano en mal estado Dos claves grandes procedentes del Real Coliseo del Buen Retiro	7 Libros de solfeos 2 libros de solfeo* Un cuaderno de cánones* Unas <i>Reglas de acompañar</i> de Torres	Libro de misas a facistol a 4 voces de Torres Libro de misas a facistol a 4 voces de Palestrina <i>Stabat Mater</i> de Pergolesi 4 Oratorios a Santa Bárbara: 2 de Corselli, uno de Ugena y otro de Lidón 4 libros de dúos con letra 6 dúos sueltos* Un libro de arias 34 arias a voz y bajo de Corselli y otros 18 cantadas con instrumentos de Corselli 40 arias italianas* Unos madrigales a 5*

* Aumentado por acción de Antonio Ugena, según indicación del inventario.

⁶⁵ MORALES, N.: *Las voces de palacio...*, p. 76.

⁶⁶ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 241.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ BNE, M762, fol. 190v.

Inventarios	Instrumentos	Métodos	Partituras
10 de junio de 1805 (BNE, M762, fols. 190v-191v)	Dos claves grandes procedentes del Real Coliseo del Buen Retiro	14 libros de solfeos Unas Reglas de acompañar de Torres Una Escuela de Órgano de José Lidón	Libro de misas a facistol a 4 voces de Torres Libro de misas a facistol a 4 voces de Palestrina Stabat Mater de Pergolesi 4 Oratorios a Santa Bárbara: 2 de Corselli, uno de Ugena y otro de Lidón 4 libros de dúos 2 libros de arias de varios autores Varias arias, motetes y cantadas sueltas Varios cuatros, letanías y salves sueltos 2 cuadernos de varios autores
Marzo de 1827 (BNE, M762, fol. 219v)	Un piano de caoba Dos claves muy viejos	El 2º tomo de los solfeos de Juan Almeida Solfeos de Moroti incompletos Solfeos de Corradini incompletos Solfeos de Osorio incompletos Solfeos de Leo incompletos	5 libros de facistol, 3 buenos y 2 muy viejos Dúos de Clari completos

* Aumentado por acción de Antonio Ugena, según indicación del inventario.

Tabla 2.5. Inventarios relacionados con la enseñanza musical del Real Colegio de Niños Cantores.

En cuanto a la metodología, sigue apareciendo en el inventario durante estos años las *Reglas de acompañar* de José de Torres. No aparece ningún otro método para esta asignatura al comienzo de la actividad de Lidón como maestro, sin embargo, por diferentes fuentes, sabemos que Lidón contribuyó a la creación de nuevo material pedagógico en diferentes áreas de enseñanza del Colegio. Además del cuadernillo sobre rudimentos de música ya citado, escribió al menos un tratado al estilo del de José de Torres —escrito más de cinco décadas antes—, probablemente como una renovación del material a utilizar en el Colegio. Unas *Reglas muy útiles para todo organista y aficionado al forte-piano, para acompañar con método, demostrando los veinticuatro tonos de la música con los diapasones y acompañamiento* se anunciaron disponibles en la librería de Barco, según indica la *Gaceta de Madrid* del 2 de agosto de 1793⁶⁹, aunque es posible que su redacción, o al menos su uso práctico durante las clases, se produjese antes de comercializarse. De este tratado no nos ha llegado ninguna fuente completa, aunque partes muy probables del mismo se han conservado en diferentes fuentes, todas de fechas posteriores, que serán objeto de estudio en el capítulo quinto. Si estas *Reglas* se corresponden con la *Escuela de órgano* de Lidón que aparece en el inventario de 1805, no podemos saberlo hasta encontrar fuentes más completas, ya que no se conserva tampoco este último trabajo, pero es de todas formas indicativo del interés de Lidón en contribuir al material de enseñanza en el Colegio.

Otros dos trabajos nos dan muestra de la actividad docente de Lidón durante estos años, aunque su descripción detallada se reserva también para la segunda parte. Uno de ellos es un cuadernillo fechado en 1793 y conservado en la Biblioteca Nacional de España, titulado *Explicación de la composición, dispuesta por D. Joseph Lidón, organista de la Real Capilla de S. M. que Dios guarde y Maestro de su Real Colegio de*

⁶⁹ Cit. en SALDONI, B.: *Diccionario...*, tomo I, pp. 248-249.

*Música: para estudio de D. Joseph Villa, Capellán del coro de la Sta. Iglesia Catedral de Salamanca*⁷⁰. Se trata de una recopilación de reglas de contrapunto junto con una serie de prácticas o ejemplos, propios de una clase de composición. A pesar de la fecha del cuadernillo, en 1793 Lidón ya era vicemaestro de la Real Capilla y es de esperar que este título fuera incluido en la indicación del cuadernillo, por lo que es probable que sea una copia de lecciones del compositor de años anteriores.

El segundo trabajo es el importante *Compendio teórico y práctico de la modulación* que Lidón realizó en unas fechas comprendidas entre los años 1771 y 1784. Este trabajo, digno sucesor de la *Llave de la modulación* de Antonio Soler, tuvo seguramente el Colegio como destino, a pesar de que solo se conserven dos fuentes externas a Madrid, una en la Biblioteca de Catalunya y la otra en la Catedral de Santiago de Compostela, copia realizada por Melchor López. El que este y otros trabajos no aparezcan entre los inventarios del Colegio es con seguridad una consecuencia de la aplicación de una enseñanza oral y práctica por parte de Lidón durante estos años, pudiéndonos imaginar cómo estas enseñanzas recogidas posteriormente por alumnos en diversas copias, eran transmitidas por el maestro en un aula con los dos claves grandes procedentes del Real Coliseo.

En relación a la consideración de José Lidón dentro de la institución, unas oposiciones para voces de la Real Capilla del año 1774 nos proporcionan una valiosa información. Los colegiales Manuel García y Policarpo Pérez obtienen ese año las plazas de contralto y tiple que ocupaban Luis Giorgi y Carlos Reyna respectivamente. En lugar de recibir el sueldo completo de 12 000 reales, se decidió que recibiesen solamente 7000 y que permaneciesen durante tres años en el Real Colegio para perfeccionarse en el estilo italiano. Ambos solicitaron en diciembre de 1777 el sueldo completo⁷¹. En el caso de García, obtuvo su petición pero teniendo que permanecer en el Colegio por haber sido muy provechoso para los cantoricos y para que no se le estropease la voz. Las oposiciones a las que habían concurrido estos músicos estuvieron presididas por Corselli, por lo que puede observarse así la alta consideración que tenía el maestro por Lidón para la preparación adecuada del estilo de cantar digno de la Real Capilla.

Otras dos muestras de la alta posición que tenía Lidón como maestro, incluso más allá de la corte, se producen en marzo de 1784 y mayo de 1787, ya al final de este periodo. El 13 de marzo de 1784 don Patricio Acuña de Bustos y Manríquez recomendó por carta dirigida al cabildo de Santiago de Compostela a Melchor López, alumno de Lidón desde que este comenzase su docencia en el Real Colegio, para el nombramiento directo de maestro de capilla de la catedral, puesto que López acabó obteniendo ese mismo mes. En su escrito, indica que «las producciones de este facultativo, llamado D. Melchor López, discípulo del célebre organista D. Josef Lidón, son cada día más admiradas de los profesores más dignos de esta corte, tanto que ha merecido se canten algunas obras suyas en la Real Capilla de S.M.»⁷². Indica además que López se presentó a dos oposiciones, en Plasencia y en Ávila, en las que obtuvo mucho mérito y particulares recomendaciones de los cabildos. Este último punto es especialmente relevante dado que era muy deseable que un opositor se hubiese presentado anteriormente a otras convocatorias, y más si cabe en el caso de un nombramiento directo. Sobre este asunto de Melchor López, García Fraile apunta que fue decisivo el

⁷⁰ BNE, MP/4033/1.

⁷¹ AGP, Real Capilla, C^a 138, Exp. 1.

⁷² ACS, sig. IG 214: Maestros de capilla (1571-1875).

hecho de que fuese alumno de Lidón para que el cabildo lo escogiese⁷³. Si bien la inclusión del dato en la recomendación es un ejemplo claro de la consideración de Lidón, este punto es matizable, ya que la carta que escribe Melchor López en febrero de ese mismo año para solicitar el puesto de maestro de capilla en Santiago lo omite completamente, destacando solamente su participación como opositor en las pruebas de Plasencia y Ávila e indicando que sus ejercicios fueron escuchados por el maestro Pedro Aranaz⁷⁴. Previa a la carta de Melchor López es otra del Patriarca de Indias incluyendo también alabanzas del colegial y extendiendo en este caso el mérito de su aprendizaje a todos los profesores. Así, la recomendación indica que en el Real Colegio «se enseña la Música por los mejores maestros del reino; que de aquí han salido y salen los profesores más hábiles y que este sujeto tiene acreditada su suficiencia y destreza en distintas oposiciones a estos magisterios»⁷⁵.

Para el año 1787 el efecto del prestigio de Lidón parece más evidente. Su alumno Ramón Garay obtiene la plaza de maestro de capilla de la catedral de Jaén, a pesar de que el maestro de la catedral de Córdoba, Jaime Balius y Vila, también de gran reconocimiento profesional y juez para la provisión de la plaza, emite un informe en contra de Garay. Este había acudido con un informe de Lidón como maestro suyo, lo que pareció tener gran peso ya que las quejas de don Francisco Mesía por la elección de Garay recogidas en las actas del cabildo de Jaén indican que «no se puede asegurar juicio sobre su habilidad, ya que hay informes a favor y en contra» y que se debía «hacer honor al maestro de Córdoba»⁷⁶, algo que, evidentemente, no sucedió.

Al final de este periodo, encontramos unas interesantes propuestas de José Lidón en relación a la enseñanza en el Colegio. El punto de partida parece ser la denuncia que realiza el 10 de diciembre de 1786 sobre el profesor de Gramática Santos García Cano dirigida al Patriarca de las Indias. El memorial de Lidón indica que los colegiales realizan un trabajo excesivo, al tener que aprender y recitar toda la lección de memoria en voz alta durante cuatro horas al día, lo que puede afectar a su progreso y al peligro de ver sus voces dañadas⁷⁷. Lidón continúa con una petición que probablemente pretendía hacer oficial una práctica ya existente, al indicar que «uno de los indispensables medios para conseguir en estos niños su completa enseñanza, como su colocación, es el de que, en hallándoles el maestro en aquel estado de suficiencia que se requiere, pasasen a la práctica de cantar en los públicos de Iglesia y Academias». Lidón indica también su propuesta de que «en la rigurosa estación de los calores, haya sus vacaciones, así para desahogo de los discípulos como descanso de los maestros»⁷⁸. Estas declaraciones son totalmente diferentes del pensamiento del rector Antonio Ugena, quien entendía que los alumnos no debían salir ni para colaborar en las misas, procesiones y entierros para evitar las distracciones, debiéndose aplicar la regulación de salir exclusivamente los días de fiesta al campo.

De toda la obra para tecla de Lidón conservada, muy poca contiene indicaciones de fecha que permitan su asociación con un periodo u otro del compositor. No obstante, la

⁷³ GARCÍA FRAILE, D.: «Un drama heroico...», p. 150.

⁷⁴ ACS, sig. IG 214: Maestros de capilla (1571-1875).

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Actas capitulares de la catedral de Jaén, 1787, 4605, cabildo de 31 de mayo de 1787, cit. en JIMÉNEZ CAVALLE, Pedro: *Documentario musical de la catedral de Jaén, I. Actas capitulares*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998, p. 337.

⁷⁷ BOURLIGUEUX, G.: «L'enseignement au Collège...», p. 94. También en AGP, Administración General, C^a 6776.

⁷⁸ AGP, Administración General, C^a 6776.

dedicación al órgano y su labor docente en este periodo muestran como razonable la suposición de que muchas de sus obras de tecla fueran compuestas en estos años y que, aunque nunca fuese abandonada, los posteriores puestos de vicemaestro y maestro de la Real Capilla, focalizasen la actividad compositiva en la plantilla orquestal y vocal de la misma.

Además del paso de la oposición de 1768, se puede asegurar que en 1787 ya estaban compuestas las *Seis piezas o Sonatas sueltas para órgano*, ya que se comercializaban impresas en Madrid⁷⁹, por lo que son composiciones pertenecientes a estos años. Se ha mantenido en numerosas referencias que estas fueron las únicas obras que Lidón llegó a editar y que se comercializaron impresas, sin embargo se conserva una copia impresa de las *Seis fugas para órgano* que estuvieron disponibles en la librería de Castillo⁸⁰. Saldoni proporciona la información del anuncio de la publicación en Madrid de las fugas el 7 de abril de 1778, lo que coincide perfectamente con la indicación en esta fuente de que Lidón era organista de la Real Capilla y maestro de Estilo Italiano. La actividad de la librería de Castillo comienza años antes del periodo de actividad de Lidón⁸¹, con lo que no proporciona información de si se trata de la publicación a la que se refiere Saldoni, ya que este indica que el 27 de enero de 1792 volvió a publicarse una segunda edición de las fugas⁸². Es muy posible que la colección de seis fugas sea entonces la obra primera que debió de existir previamente a la composición de las seis piezas o sonatas, ya que estas últimas llevan en su edición impresa la indicación «Obra II».



Ilustración 2.1. Portada de la edición impresa de las *Seis fugas para órgano* de José Lidón (Iglesia de Sant Martí de Cassà de la Selva, Gerona).

⁷⁹ Estaban a la venta por 20 reales de vellón en casa de D. Gabriel Gómez, librero, calle de las Carretas (BNE, MP/2425/2).

⁸⁰ *Seis fugas para órgano con sus preludios, formadas metódicamente sobre el canto de los seis himnos siguientes: 1º Ave maris stella, 2º Quem terra pontus sidera, 3º Verbum supernum prodiens, 4º O! gloriosa Virginum, 5º Pange lingua gloriosi, 6º Sacris solemniis, compuestas por D. Josef Lidon Organista de la Real Capilla de S.M.C. y Maestro de estilo italiano en su Real Colegio.* La portada de la fuente indica «Se hallarán en la librería de Castillo, frente de S. Phelipe el Real. Precio 24 Rs.» (Iglesia de Sant Martí de Cassà de la Selva, Gerona).

⁸¹ Al menos desde 1758 (MARÍN, M. A.: «El mercado...», p. 444).

⁸² SALDONI, B.: *Diccionario...*, tomo I, p. 248.

Otra obra de tecla que se conserva en fuentes que contienen una fecha *ante quem* es el conjunto *Juegos de versos en los ocho tonos para Vísperas*, escritos antes de 1793⁸³. Este juego es interesante porque, junto con las *Glosas para la ejecución de la mano izquierda y de la mano derecha sobre el Pange lingua*, suponen conjuntos de pequeñas piezas muy cortas y sencillas que, además de su función litúrgica, pudieron haber servido en la docencia del instrumento, sobre todo por la incidencia de cada una de las glosas en aspectos técnicos como escalas o arpeggios, a modo de pequeños estudios.

Se conservan muy pocas obras religiosas de Lidón del periodo comprendido entre 1771 y 1787, sin embargo el número de las mismas debió ser sin duda mucho mayor. Ya en su elección como maestro de Estilo Italiano en una fecha tan temprana como 1771 se señalaba que Lidón «singularizaba» en la composición y tenemos otra pista en la petición que Lidón y García Cano realizaron el 2 de mayo de 1788 para obtener los puestos de vicemaestro y vicerrector respectivamente. En ella, Lidón asegura que acredita «en este tiempo su habilidad en la composición, cuya carrera ha seguido fundamentalmente como lo testifican varias obras suyas cantadas algunas de ellas en la Real Capilla con toda aceptación»⁸⁴. Este testimonio indica en primer lugar que Lidón estaba muy involucrado con la composición, al haberla «seguido fundamentalmente» y que ya tenía compuestas diferentes obras. El hecho de que solo algunas de sus obras fueran cantadas en la Real Capilla es un indicio de que Lidón tuvo que colaborar con otras instituciones o entornos en los que su música fuese interpretada más allá de la Real Capilla. Muestras de su posible colaboración con el Monasterio de las Descalzas Reales, cuya maestría de capilla estaba ocupada durante esos años por Manuel Mencía, son varias obras con fuentes procedentes de esta institución. El *Villancico general a Nuestra Señora, a 8 con violines, oboes obligados y trompas*, «*Albricias que María en ese trono está*» tiene como única fuente las partes conservadas en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, fechada en el año de 1773. Posteriores son la *Letanía de Nuestra Señora* y la *Salve Regina a 8 con oboes y trompas*, cuyas copias existentes en las Descalzas están fechadas en agosto y septiembre de 1782. De ellas se conserva copia también en el monasterio de Montserrat, en una colección procedente del monasterio de la Encarnación de Madrid⁸⁵. Con todo, la obra más relevante de Lidón de los años setenta hasta la fecha es el *Oratorio a Santa Bárbara* compuesto en el año 1775 para la celebración del día de Santa Bárbara, el 4 de diciembre, en una función realizada por los propios colegiales en el Real Colegio de Niños Cantores de Madrid.

Existe constancia documental de que Lidón compuso más obras de carácter religioso en este periodo ligadas a su actividad en la casa de Benavente, al menos unas Vísperas y una misa para las celebraciones de San Francisco de Borja del año 1780 que tratamos a continuación en el siguiente apartado.

⁸³ Se conservan tres fuentes manuscritas de este juego. Dos de ellas coinciden en la fecha de 1805 (RCSMM, sig. Roda-leg. 35.501 y Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, sig. 1507, pp. 22-39), pero otra conservada en el Monasterio de Montserrat indica la fecha de 1793 (AM 1029, pp. 11-27).

⁸⁴ AGP, Real Capilla, C^a 138, Exp. 1.

⁸⁵ Durante los años treinta del siglo XX, parte del archivo musical del monasterio de la Encarnación de Madrid fue adquirido por el monasterio benedictino de Montserrat (CODINA, Daniel: «L'arxiu musical del monestir de l'Encarnación de Madrid a Montserrat», *Anuario musical*, n^o 71, enero-diciembre 2016, pp. 45-56).

La relación con la casa de Benavente y con el teatro

Al finalizar la década de 1770 José Lidón se encuentra en una excelente posición por su consideración en la corte, su plaza de tercer organista de la Real Capilla y la de maestro de Estilo Italiano en el Colegio. Tras el fallecimiento de Corselli son nombrados Antonio Ugena y José Teixidor como maestro y vicemaestro respectivamente de la Real Capilla, dos compositores jóvenes de los que era esperable que ocupasen las plazas durante muchos años. Cabe especular con la idea de que Lidón sintiese que sus ambiciones compositivas no fuesen a tener demasiado desarrollo en el entorno de la Real Capilla ante este estado de las cosas, por lo que es factible que estuviera interesado en la búsqueda de nuevos entornos musicales, cumpliendo así con la muy extendida situación de músicos ligados a instituciones religiosas que componían para el teatro o para los nuevos ámbitos en donde se desarrolla la música instrumental en el tercio final del siglo XVIII.

Está documentada la relación de José Lidón durante la década de 1780 con la figura de María Josefa de la Soledad Alfonso Pimentel Téllez Girón, XV Condesa y XII Duquesa de Benavente (1751-1834). El fundamental papel de mecenazgo musical que realizó la Condesa-Duquesa de Benavente ha sido objeto de diferentes publicaciones que han mostrado su ejemplar posición como representante del espíritu de la Ilustración de este periodo⁸⁶. José Lidón participó durante este periodo en todas las estrategias de mecenazgo promovidas por la Condesa-Duquesa: creación de una orquesta propia que rivalizara con la Corte, exigencia en la enseñanza musical, promoción de funciones musicales en diferentes instituciones, relación con el teatro musical y encargo de obras de nueva composición.

La primera relación conocida de Lidón con la Condesa-Duquesa aparece en el año 1780. Una de las principales celebraciones anuales de la casa de Benavente era la de San Francisco de Borja en la Real Casa del Oratorio de San Felipe Neri, la cual comenzaba con las Vísperas del 30 de septiembre y proseguía con varias funciones de misa los días posteriores durante todo el mes de octubre. A menudo la música para estas ocasiones era encargada o adquirida especialmente, como en el caso de las funciones de 1780. Se conservan la petición y el libramiento de pago del trabajo que Jerónimo Sánchez realizó copiando las Vísperas que se cantaron el 30 de septiembre y la misa que se cantó el 1 de octubre, dos nuevas composiciones de José Lidón realizadas por encargo de la Condesa-Duquesa. El borrador de la petición de pago incluye una interesante preferencia o elección de nombrar a Lidón como «maestro de estilo» en lugar de como organista de la Real Capilla.

Muy Sr. mío: para mayor solemnidad de la fiesta que a expensas de la Condesa-Duquesa mi Sra. había de celebrarse y se celebró con efecto en obsequio de San Francisco de Borja en la Real Casa Oratorio de San Felipe Neri de esta corte el día 1º del corriente, dispuso la Condesa Duquesa mi Sra. que D. Joseph Lidón, ~~organista~~ maestro de estilo en el Real Colegio de Músicos, compusiese nueva música para las Vísperas que ~~habían de cantarse~~ se cantaron en la tarde del 30 de septiembre, y para la misa que se cantó el día 1º del corriente; y habiéndolo practicado así dicho D. Joseph encargó S. E. la copia de dicha nueva música a D. Gerónimo

⁸⁶ Como trabajo de principal referencia: FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo: *La música en las casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007. También los artículos de Judith Ortega: ORTEGA, Judith: «El mecenazgo musical de la casa de Osuna durante la segunda mitad del siglo XVIII: El entorno musical de Luigi Boccherini en Madrid», *Revista de Musicología*, vol. XXVII, nº 2 (2004), pp. 643-698 y ORTEGA, Judith: «Repertorio musical en la casa de Benavente-Osuna. El “Yndice de música” de la condesa-duquesa de Benavente en 1824», *Revista de Musicología*, vol. XXVIII, nº 1 (2005), pp. 366-391.

Sánchez quien ~~en su con la~~ parece la hizo y en su consecuencia me ha presentado una razón del importe de dicha copia que asciende a setecientos setenta y cuatro reales de vellón, la que reconocida por D. Francisco Baset me ha dicho este haberla cotejado con la misma copia y estar arreglada. En cuya consecuencia y de la orden que me dio la Condesa Duquesa mi Sra. para que a dicho D. Gerónimo se le pagase su trabajo, se hace preciso que V.M. se sirva extender y poner a la firma de los apoderados de S. E. el correspondiente libramiento de la citada cantidad a favor del mismo D. Gerónimo Sánchez.

Me repito con todo afecto a la disposición de V.M. cuya vida guarde Dios muchos años. Madrid 30 de octubre de 1780.

B.l.m. de V.M. su más a.

Manuel de Ascargorta.

[para] Sr. D. Francisco Grande Torrejón⁸⁷

Madrid 17 de noviembre de 1780:

A D. Gerónimo Sánchez, por una copia de nueva música que compuso D. Josef Lidón:

El Señor D. Joseph Ibarreta, Tesorero general de la Casa y Estados del Excmo. Sr. Marqués de Peñafiel, Conde Duque de Benavente, Béjar y Gandía etc., nuestro señor, que por ausencia y en virtud de poderes de S. E. gobernamos, dará y pagará a D. Gerónimo Sánchez, residente en esta corte, setecientos setenta y cuatro reales de vellón, los mismos que importa el trabajo que tuvo en la copia de una nueva música que hizo y compuso de orden de S. E. D. Joseph Lidón, maestro de estilo en el Real Colegio de Músicos en esta corte, para las Vísperas que se cantaron en la tarde del treinta de septiembre, para la misa que se cantó el día primero octubre próximos pasados, en la función que, a devoción y expensas de la Condesa Duquesa actual, se hizo al glorioso San Francisco de Borja en la Real Casa Oratorio de San Felipe Neri de esta Corte; de que ha pasado el Secretario de Cámara de la Casa de S. E., D. Manuel de Ascargorta, un papel de aviso a la contaduría de ella, con fecha de treinta del expresado mes de octubre; que con este libramiento de que se ha de tomar la razón en los libros de ella, y recibo del interesado a su continuación, así se le abonarán y pasarán en cuenta en las de la Tesorería general de S. E. Madrid 17 de Noviembre de 1780.

[Firman:] Isidro Ramiro Valdez, Manuel de Ascargorta, Manuel de Zervatán, Manuel de Cubas, Francisco Grande Torrejón⁸⁸.

A pesar de lo incluido en estos dos documentos, citando solamente las Vísperas y la misa, la cuenta que Jerónimo Sánchez escribe para el cobro de sus honorarios, cita unas «Vísperas grandes», una «misa grande» y «una resp[onsió]n grande»⁸⁹, las cuales suponemos se refieren a las composiciones de Lidón para esa ocasión. Esto guarda relación con lo incluido en el *Índice de las obras custodiadas en dos armarios que componen la papelería de música vocal e instrumental de la Excma. Sra. Duquesa Condesa de Benavente. Año de 1824*, el cual indica que en el quinto cajón se guardaba una «misa a ocho por D. José Lidón, dedicada a la Excma. Sra. Condesa Duquesa de Benavente» y una «Responsión al Santísimo a ocho de D. José Lidón»⁹⁰.

Conservamos nóminas desde el año 1781 de los músicos que integraban la orquesta de la Condesa-Duquesa, por lo que es la fecha generalmente establecida para su

⁸⁷ AHN, Sección Nobleza, Osuna, Ct. 389, nº 27. Al ser este documento un borrador para la carta de Manuel de Ascargorta, se observa lo que se escribe inicialmente y luego decide tacharse. El interés está en que decide nombrar a Lidón citando su condición de maestro de estilo en lugar de la de organista de la Real Capilla. Es posible que Ascargorta evitase nombrar directamente un puesto de la Real Capilla para un encargo de la casa.

⁸⁸ AHN, Sección Nobleza, Osuna, Ct. 390, nº 8.

⁸⁹ AHN, Sección Nobleza, Osuna, Ct. 389, nº 27, carta del 9 de octubre de 1780.

⁹⁰ AHN, Sección Nobleza, Osuna, Ct. 392, nº 15, p. 30. El índice es objeto de estudio en ORTEGA, J.: «Repertorio musical...».

creación. Ya existía la relación de Lidón con la casa en ese año, aunque debió comenzar antes a juzgar por el encargo anterior para la función de 1780. Posiblemente tuvo como desencadenante la existencia de previas relaciones entre la casa de Benavente y los maestros del Real Colegio de Niños Cantores y de los músicos de la Real Capilla. Entre el 1 de septiembre de 1749 y el 31 de diciembre de 1751, un José Antonio Morotti es maestro de música en la casa de Benavente⁹¹, teniendo como alumna a la Condesa María Faustina Téllez Girón (1724-1796), madre de María Josefa. Esto supondría un primer antecedente de relación con un maestro del Colegio, siempre que se admita que se trata de la misma persona que el maestro de Estilo Italiano y de clave Antonio Corvi y Moroti⁹². Un ejemplo más claro está en la figura de Antonio Literes Montalvo, quien fue maestro de clave de María Josefa al menos desde septiembre de 1759 y hasta marzo de 1761. La Condesa-Duquesa ejerció su influencia en diferentes recomendaciones para la elección de determinados músicos en el entorno de la Real Capilla y del Colegio. Es el caso de las recomendaciones de Pablo Vidal para violón de la Real Capilla en 1783⁹³, de Manuel Carriles para viola de la misma en 1785⁹⁴ o de Pedro Garisuaín como fagot de la Orquesta de Parejas del Príncipe en 1788⁹⁵. En el caso del Real Colegio, la elección el 2 de abril de 1788 de Antonio Benito de la Plaza como nuevo maestro de Rudimentos de Música tras el fallecimiento de Lino del Río indica que había estudiado el canto y la composición y el clavicordio y era músico cantor de cámara al servicio de la duquesa de Osuna. La documentación de la elección incluye una carta de recomendación de la Condesa-Duquesa insistiendo en las cualidades del opositor y comunicando al Patriarca su deseo de que no sucediese como en anteriores ocasiones en las que ella había realizado alguna recomendación, ya que ahora este músico era muy acreedor del puesto⁹⁶.

La función de Lidón dentro de la casa de Osuna ha sido objeto de confusión en diferentes trabajos. La afirmación de que Lidón era el director de la orquesta de la Condesa-Duquesa de Benavente anteriormente a que Luigi Boccherini ocupase ese cargo entre marzo de 1786 y diciembre de 1787 procede de los trabajos de Nicolás Álvarez Solar-Quintés⁹⁷ y ha sido repetida en diferentes ocasiones⁹⁸. Solar-Quintés toma sus datos para el trabajo de 1958 de la lista de músicos que formaban la orquesta en 1787. Al menos, es razonable esta confusión si atendemos a la lista de nóminas de enero de ese año, la cual tiene como encabezado: «Lista de lo que deben haber los músicos que componen la orquesta de mi Sra. por sus respectivas asignaciones diarias

⁹¹ FERNÁNDEZ-CORTÉS, J. P.: *La música...*, pp. 128-129.

⁹² Sobre esta posible discrepancia, Judith Ortega opina que puede haber relación entre estos dos personajes, considerándolos diferentes personas (ORTEGA, J.: «El mecenazgo...» p. 652). Por otra parte, Juan Pablo Fernández-Cortés opina que sí se trata del mismo personaje, aludiendo al recibo de un libramiento del 27 de enero de 1763 donde figura también el nombre de Antonio y que en 1772, el José Antonio Morotti que trabajó para la casa de Benavente ya había fallecido, coincidiendo con el dato de fallecimiento del maestro de Estilo Italiano del Real Colegio en 1771.

⁹³ AHN, Sección Nobleza, Osuna, Ct. 389, nº 23.

⁹⁴ AHN, Sección Nobleza, Osuna, Ct. 391, nº 29.

⁹⁵ AHN, Sección Nobleza, Osuna, Ct. 391, nº 25.

⁹⁶ AGP, Real Capilla, Cª 138, Exp. 1. Efectivamente le encontramos entre los integrantes de la orquesta de la Condesa, como «músico de voz» y una alta consignación mensual de 360 reales (AHN, Sección Nobleza, Osuna, Ct. 390, nº 7).

⁹⁷ ÁLVAREZ SOLAR-QUINTÉS, Nicolás: «I. Las relaciones de Haydn con la casa de Benavente. II. Nuevos documentos sobre Luigi Boccherini. III. Manuel García Íntimo», *Anuario Musical*, vol. II, 1947, pp. 81-104 y ÁLVAREZ SOLAR-QUINTÉS, Nicolás: «Nuevas obras de Sebastián Durón y de Luigi Boccherini, y músicos del Infante Don Luis Antonio de Borbón», *Anuario Musical*, volumen XIII, 1958, pp. 225-259.

⁹⁸ CONDESA DE YEBES: *La condesa-duquesa de Benavente...*, p. 86; GARCÍA FRAILE, D.: «Un drama heroico...», p. 149; GEMBERO USTÁRROZ, M.: «Lidón (Blázquez), José».

correspondientes al mes de enero de este año de la fecha»⁹⁹. En ella aparece la siguiente información (no incluimos la firma de cada músico o encargado de recibir su dinero tras su aparición en la lista):

Lista de lo que deben haber los músicos que componen la orquesta de mi Sra. por sus respectivas asignaciones diarias correspondientes al mes de enero de este año de la fecha, a saber:

D. Luis Boccherini, director de la orquesta y compositor, por su consignación de un mil reales en cada mes...1000

D. Josef Lidón, aunque goza doce reales diarios por su consignación, solo se le saca la mitad de su importe, a causa de recibir su padre en la Tesorería de la Villa de Béjar la otra mitad...180

D. Antonio Plaza, voz, por su consignación en dicho mes...360

D. Rafael García, primer violín, con diez reales diarios...300

D. Antonio Jauregui, segundo violín de primeros, con ocho reales diarios... 240

D. Manuel Carriles, primer violín de segundos, al mismo respecto...240

D. Pascual Juan Carriles, segundo violín de segundos con seis reales diarios...180

D. Gaspar Barli, primer oboe, con treinta y dos reales diarios...960

D. Francisco Baset, segundo ídem, con cuatro reales diarios...120

D. Ramón Monroy, primer contrabajo, con doce reales diarios...360

D. Pedro Sebastián, segundo ídem, con ocho reales diarios...240

D. Manuel Julián, flauta con siete reales diarios...210

D. Gerónimo Germán, primer trompa, con nueve diarios...270

D. Cayetano Canaut, segundo ídem, con siete reales diarios...210

D. Joaquín Garisuaín, primer fagot, con diez reales diarios...300

D. Pedro Garisuaín, Segundo ídem, con seis reales diarios...180

D. Pablo Vidal, violón, con seis reales diarios...180

D. Ramón Herrero Sessé, templador del clave, con tres reales diarios...90

Importan las partidas de esta nómina los figurados cinco mil seiscientos y veinte reales de vellón.

Madrid, 31 de enero de 1787.

Como puede observarse, la inclusión de Lidón después de Boccherini, y con una elevada asignación, puede hacer pensar en una labor de segundo director, sobre todo si no hay más indicación al respecto, pero su posición en esta lista no es el caso corriente en las correspondientes a los años anteriores.

La primera que nos consta es la fechada el 30 de abril de 1781¹⁰⁰, año en el que las nóminas incluían en su encabezado la indicación de referirse tanto a maestros como a músicos. En esta nómina, Lidón figura como «maestro de clave», con una asignación de 12 reales al día y 360 al mes. También como maestro de clave figura Blas de Laserna en el mismo documento, aunque con algo menos de asignación: 10 reales diarios y 300 al mes. Ambos sueldos están por debajo del de Bonifacio Zlotek, el cual, a pesar de figurar como primer violín, es considerado actualmente como el primer músico de la orquesta, probablemente como director de la misma antes de Boccherini. Un documento que avala la importancia otorgada a Zlotek respecto al resto de integrantes de la orquesta es

⁹⁹ AHN, Sección Nobleza, Osuna, Ct. 390, nº 6.

¹⁰⁰ AHN, Sección Nobleza, Osuna, Ct. 390, nº 2.

la cuenta de los trajes de la orquesta de marzo de 1786, la cual indica un mayor gasto y cuidado en los trajes de Boccherini y de Zlotek¹⁰¹. En agosto de 1781, los integrantes de la lista de «maestros y músicos de S.E.» eran los siguientes, según la nómina fechada el 17 de octubre¹⁰²:

Músico	Posición	Reales de vellón mensuales
José Lidón	Maestro de clave	360
Blas de Laserna	Maestro de clave	300
Bonifacio Zlotek	Primer violín de la orquesta	450
Cristobal Andreosi	Segundo violín	240
Manuel Carril	Primer violín de segundos	240
Juan Pascual Carril	Violín	180
Rafael García	Viola	180
Ramón Monroy	Contrabajo	360
Pedro Sebastián	Contrabajo	240
Pablo Vidal	Violón	180
Gaspar Barli	Oboe primero	960
Francisco Baset	Oboe segundo	120
Manuel Julián	Flauta	220
Jerónimo Germán	Trompa primero	270
Cayetano Canaut	Trompa segundo	210
Joaquín Garisuaín	Fagot	300
Ramón Herrero	Templador de clave	90

Tabla 2.6. Nómina de los maestros y músicos de la casa de Benavente de agosto de 1781.

Al parecer, la intervención de Lidón pudo ser discontinua durante estos años. Aparece en las nóminas de agosto a diciembre de 1781 y de abril y mayo de 1782, fechada esta última el 30 de abril de 1783¹⁰³ siempre con la asignación de 360 reales mensuales, pero no en las listas de 1783¹⁰⁴ y de julio de 1784¹⁰⁵. La anterior consideración de Zlotek frente a Lidón parece clara en las listas de 1785 y 1786, en las que Zlotek aparece en primera posición con un sueldo de 450 reales mensuales y citado como primer violín, mientras que Lidón es colocado al final —en lugar de al principio como en 1781— con su asignación como maestro. Las listas de 1785 y 1786 evitan la palabra orquesta, llevando por título «Nómina de lo que deben haber los músicos de mi

¹⁰¹ Así lo argumentan los trabajos de Judith Ortega y Juan Pablo Fernández-Cortés citados, no obstante existe otro caso de diferenciación de vestimenta en el caso de Antonio Plaza, el músico de voz, para el que se encarga un traje de terciopelo, chupa de glasa de plata bordada, seda y botones de nácar en 1785, por lo que la distinción puede deberse a que realizaran intervenciones solistas (AHN, Sección Nobleza, Osuna, Ct. 389, nº 30).

¹⁰² BNE, MSS/14016/3, doc. 25.

¹⁰³ *Ibid.*, para las nóminas de agosto, septiembre y octubre de 1781, AHN, Sección Nobleza, Osuna, Ct. 390, nº 2 para las demás.

¹⁰⁴ AHN, Sección Nobleza, Osuna, Ct. 390, nº 1.

¹⁰⁵ AHN, Sección Nobleza, Osuna, Ct. 390, nº 7.

señora por sus respectivas consignaciones»¹⁰⁶, lo que, junto con la posición de Lidón en último lugar tras los músicos de la orquesta, parece evitar la confusión de considerarle director de la formación, al menos durante estos años.

Un recibo conteniendo dos entradas para el salario de Lidón del año 1783 confirma el papel docente del músico en la casa de Benavente, si bien esto no supone que Lidón no participase en diferentes funciones de la orquesta o en academias con menor número de músicos:

He recibido de don Manuel de Cubas, Contador general de la Casa y Estados del Excmo. Sr. Conde de Benavente, un mil ochocientos reales de vellón por la asignación que gozo como maestro de música de la Condesa Duquesa, mi señora, al respecto de trescientos y sesenta reales en cada mes, y por lo correspondiente a los cinco meses contados desde primero de enero hasta fin de mayo de este año. Madrid 31 de octubre de 1783.

Josef Lidón¹⁰⁷

Tal y como aparece en las listas de la orquesta, Lidón destinaba asiduamente la mitad de su sueldo para que fuese entregado a su padre en la Tesorería de la Villa de Béjar. Desde el año 1777, tras el fallecimiento de su tío, Joaquín Diego López de Zuñiga, la Condesa-Duquesa recibió el ducado de Béjar¹⁰⁸, algo que Lidón debió aprovechar adecuadamente para ayudar económicamente a su familia. Así ocurre en todas las entradas desde el 1 de septiembre de 1785 hasta el 31 de mayo de 1790, cuando se indica que los 360 reales son íntegros para Lidón debido al fallecimiento de su padre el 6 de abril de dicho año.

Si bien las listas anteriores a 1787 apuntan al hecho de considerar a Lidón solo como maestro y quizás como clavecinista en la orquesta, las correspondientes a 1788 y hasta 1791 plantean una nueva incógnita. Una vez fallecido Zlotek en 1787 y tras la marcha de Boccherini, Fernández-Cortés cita a Rafael García de Sena, antes viola y ahora primer violín desde ese año, como posible encargado de la dirección. Si bien es cierto que es muy posible la designación de un nuevo primer violín para la tarea de dirección¹⁰⁹ y que Rafael García obtuvo un aumento de sueldo de los 180 reales que cobraba a 300 reales mensuales, Lidón aparece en primera posición en las listas de músicos de la orquesta desde enero de 1788¹¹⁰, por encima del cantante y futuro maestro del Real Colegio Antonio Plaza —quien recibía la misma remuneración que Lidón— y el propio Rafael García, mientras que se había situado al final en las listas que encabezaba Zlotek. No sabemos si este hecho, junto con el que el sueldo de García fuese inferior al suyo, apunta a la labor de dirección de Lidón durante estos años con seguridad, aunque se muestra, al menos, sugerente. Un detalle de que, justo en esas fechas, la Condesa tenía en gran estima a Lidón es una cuenta de la tienda de don Juan Manuel de Vergara, con fecha de 22 de marzo de 1788, en la que se incluye un reloj

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ AHN, Sección Nobleza, Osuna, Ct. 390, nº 8. La entrada informática del archivo, a fecha 07-11-2016, sigue indicando para este documento: «Recibo del maestro de música José Lidón, director de la orquesta de la Condesa de Benavente».

¹⁰⁸ FERNÁNDEZ-CORTÉS, J. P.: *La música...*, p. 57.

¹⁰⁹ La oposición a primer violín de la Real Capilla celebrada el 26 de febrero de 1787 exigía en una de sus pruebas que un aspirante «debe dirigir algún paso difícil de misa cantada o Completas» (*Diario curioso, erudito, económico y comercial*, lunes 26 de febrero de 1787, p. 239). En 1818, Lidón, ya maestro de la Real Capilla, solicitaba poder elegir para la orquesta «un primer violín en quien residan todas las cualidades necesarias para regirla bajo de su impulso» (ver cap. IV).

¹¹⁰ AHN, Sección Nobleza, Osuna, Ct. 391, nº 3.

grande de oro con esmalte, una cadena de reloj para hombre y una caja de oro cuadrada con esmalte para José Lidón, todo ello valorado en la importante cifra de 5580 reales¹¹¹.

La actividad de Lidón en la casa de Benavente continuó al menos hasta la supresión de la orquesta en mayo de 1792. Así lo indica un documento con la relación de las mesadas pagadas en 1794 y debidas desde enero de 1790 hasta mayo de 1792, en el cual aparece que a Lidón se le abonan 6000 reales por lo que se le debía hasta esa fecha¹¹².

La relación de Lidón más allá de las fechas comprendidas entre 1780 y 1792 no está documentada, lo que no quiere decir que no existiese. Es posible que su situación hubiese sido similar a la de Carlos Marinelli desde 1808, a quien se le suspende la consignación mensual por la enseñanza de la hija de la Condesa-Duquesa, pero invitándole a usar el cuarto y pagarle las lecciones que pudiera seguir dando¹¹³, es decir, manteniendo un contacto profesional que no se ve reflejado en las listas de pagos.

La presencia de música de José Lidón en archivos de capillas distintas a la de palacio pudo estar relacionada con el contacto que la casa de Benavente mantuvo durante todos estos años y también los de las décadas siguientes con diferentes capillas de música de Madrid con las que contaba para la realización de muchas de sus funciones.

En los años ochenta, Francisco Baset —oboe de la orquesta, según hemos visto— fue el encargado de la contratación de músicos para aumentar la plantilla de la orquesta en diferentes celebraciones. La orquesta de base que estaba a cargo de la función podía ser tanto la propia orquesta de la Condesa, en los años de su existencia, como una capilla de otra institución. Un ejemplo está en la realización de las funciones de San Francisco de Borja, tan relevantes para la casa. Las de los años 1781 y 1782 fueron realizadas por los propios músicos de la Condesa, aunque Baset tuvo que emplear a otros cuantos «por impedirles la asistencia a algunos de estos su destino en la Capilla Real»¹¹⁴. La capilla del monasterio de la Encarnación se encargó de las funciones de 1778¹¹⁵ y 1783, aunque para esta última Baset tuvo que contratar a otros cuatro violines, a dos violas y un trompa¹¹⁶. Las funciones de los años 1784, 1786, 1787 y 1788 fueron realizadas por la capilla del Monasterio de las Descalzas Reales¹¹⁷, aunque en las de 1787 participaron también los músicos de la orquesta. Ante esta situación, es razonable pensar que las obras anteriormente comentadas de Lidón que se conservan en el archivo del monasterio de las Descalzas Reales procedan del contacto a través de la casa de Benavente. No obstante, el villancico de 1773 es bastante anterior a los años en que Lidón se relaciona con la Condesa-Duquesa, lo que puede significar un contacto diferente, establecido por él mismo, o una relación más extensa con la casa nobiliaria.

La adquisición de obras de diferentes autores, tanto del ámbito español como extranjero, que realizó la casa de Benavente durante estos años supuso con seguridad un importante punto de contacto con la obra de otros compositores para Lidón, además del que hubiese tenido hasta el momento por medio de la Real Capilla y el Real Colegio. Coinciden con los años de relación de Lidón las adquisiciones de música sinfónica y camerística de autores como Boccherini —más allá de los años en que este estuvo como

¹¹¹ AHN, Sección Nobleza, Osuna, Ct. 391, nº 32. En la cuenta aparece también el regalo de un reloj y cadena de oro para Brunetti, de fecha el 17 de marzo del mismo año.

¹¹² AHN, Sección Nobleza, Osuna, Ct. 391, nº 31.

¹¹³ FERNÁNDEZ-CORTÉS, J. P.: *La música...*, pp. 133-134.

¹¹⁴ AHN, Sección Nobleza, Osuna, Ct. 390, nº 1.

¹¹⁵ AHN, Sección Nobleza, Osuna, Ct. 389, nº 30.

¹¹⁶ AHN, Sección Nobleza, Osuna, Ct. 390, nº 3.

¹¹⁷ AHN, Sección Nobleza, Osuna, Ct. 390, nº 1, Ct. 391, nº 30, Ct. 391, nº 28 y Ct. 390, nº 3.

director de la orquesta—, Haydn —desde su contrato con la casa de Benavente en 1783—, Monroy, Brunetti o Pleyel para la casa¹¹⁸ y que eran interpretadas en las diferentes celebraciones que el entorno de la casa de Benavente ocasionaba¹¹⁹. Una muestra del contacto de la obra de Lidón con la de Boccherini se encuentra en un manuscrito conservado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, copiado por Indalecio Soriano Fuertes en 1818, donde se recogen varias sonatas para tecla de José Lidón, una de las cuales tiene atribución errónea¹²⁰. Soriano Fuertes, en su recopilación, incluyó como sonata de Lidón lo que realmente era la parte para teclado del primer movimiento *Allegro con moto* de la *Sonata I en Si bemol mayor para violín* G. 25 de Luigi Boccherini de 1768, error que muy posiblemente procedió de alguna fuente anterior en donde la música de estos dos autores estuviese relacionada o quizás de una versión del mismo Lidón de la obra de Boccherini.

Diferentes fuentes documentan en esta etapa una nueva actividad musical de José Lidón: la composición de música teatral para los escenarios de Madrid. Que esta relación se produjese precisamente en los años en que Lidón estuvo al servicio de la Condesa-Duquesa de Benavente no parece casual, dada la intensa conexión de la casa con el mundo literario y teatral del momento¹²¹. Así, la casa de Benavente realizó una fundamental actividad de mecenazgo de la ópera italiana en Madrid, al mismo tiempo que autores como Tomás de Iriarte, Leandro Fernández de Moratín o Ramón de la Cruz participaban en las tertulias de sus reuniones sociales.

Previamente al primer contacto confirmado de Lidón con la casa de Benavente, había comenzado su actividad teatral con una inmersión en el mundo de la tonadilla escénica, ligera a juzgar por las composiciones de las que se tiene noticia, aunque bien pudiese ser mayor su número. La tonadilla *Los dos hermanos*, la primera obra teatral de temática no religiosa de Lidón hasta el momento, ha sido estudiada por Marta Fernández Pan¹²². La autora determina su fecha de interpretación entre 1775 y 1778 debido a la coincidencia en los escenarios madrileños de Mariana y Mariano Raboso en la compañía de Manuel Martínez, hermanos para los cuales dicha tonadilla estuvo compuesta. De esta obra se conserva tanto la música compuesta por Lidón, en partes sueltas¹²³, como el libreto, el cual indica un título más completo de la tonadilla: *La disputa de los hermanos Mariana y Mariano Raboso*¹²⁴. Respecto a la autoría, tanto las partes musicales como el libreto indican: «del Sr. Lidò», pero esta tonadilla aparece claramente atribuida a José Lidón en el «Índice de las tonadillas que tiene el caudal de la compañía de [Manuel] Martínez» presentado en la contaduría el 19 de febrero de 1787¹²⁵.

Según el trabajo de Fernández Pan, lo más importante de esta obra es el conocimiento que demuestra Lidón de los rasgos característicos de una tonadilla en la que dos conocidos artistas rivalizan e interaccionan con el público en una interpretación de sí mismos. La obra incluye la apelación al público en los comienzos o finales de las

¹¹⁸ FERNÁNDEZ-CORTÉS, J. P.: *La música...*, pp. 195-230.

¹¹⁹ Por ejemplo, en las funciones de San Francisco de Borja del año 1789 se interpretaron una «misa grande» de Haydn, una «misa chica» del mismo autor y una misa de Brunetti (AHN, Sección Nobleza, Osuna, Ct. 391, nº 21).

¹²⁰ RCSMM, Roda-leg. 35.504 (bis), pp. 120-122.

¹²¹ FERNÁNDEZ-CORTÉS, J. P.: *La música...*, pp. 353-285; CONDESA DE YEBES: *La condesa-duquesa de Benavente...*, p. 7.

¹²² FERNÁNDEZ PAN, Marta: «Los hermanos Raboso...».

¹²³ BHM, Mus 114-19. Se conservan todas las partes de la tonadilla: voces con acompañamiento, violines primero y segundo, oboes primero y segundo, trompas primera y segunda y contrabajo.

¹²⁴ BNE, MSS/14066/46.

¹²⁵ BNE, MSS/14016/4, doc. 3, fol. 7v.

secciones, la moraleja final, una prevalencia de los aspectos musicales sobre el texto y una estructura compuesta por cuatro secciones — introducción, seguidillas, coplas y seguidillas finales a dúo— utilizando un lenguaje instrumental y armónico sencillo que subordina la orquesta al canto de los solistas¹²⁶.

Allegro cómodo

The musical score is written for a full orchestra and vocal soloists. It is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the instrumental introduction with parts for Trumpet (Tp.), Oboe (Ob.), Violins I and II (VI. I, VI. II), Mellophone (M.), Horns (H.), and Cello (Cb.). The second system introduces the vocal soloists with lyrics in Spanish. Dynamics like *p*, *mf*, *f*, and *ff* are marked throughout the score.

Lyrics:

Es-cu-chad mos-que te-ros Es-cu-chad mos-que te-ros los a-ga-sa-jos los a-ga-sa-jos
 Es-cu-chad mos-que te-ros los a-ga-sa-jos los a-ga-sa-jos

¹²⁶ Aunque es necesario un estudio comparativo detallado, estas características coinciden con las definidas por Aurèlia Pessarrodona para las tonadillas de Jacinto Valledor de esos años y en las que la autora destaca la presencia del estilo galante junto a los elementos populares (PESSARRODONA PÉREZ, Aurèlia: «El estilo musical de la tonadilla escénica dieciochesca y su relación con la ópera italiana a través de la obra de Jacinto Valledor (1744-1809)», *Revista de Musicología*, XXX, nº 1 (2007), pp. 9-48.

Ejemplo 2.7. J. Lidón: Tonadilla a dúo *Los dos hermanos*, seguidillas finales a dúo, cc. 1-17.

Además de la tonadilla *Los dos hermanos*, existe la mención de que José Lidón compuso al menos otra tonadilla más, titulada *La Naranjera*, tonadilla a solo de la que no se conserva o no se ha localizado ni partitura ni libreto. Esta obra aparece incluida también en el inventario de la compañía de Martínez en el apartado de tonadillas a solo y con Lidón como su autor¹²⁷. Ambas obras pertenecen, por tanto, al periodo considerado en que Lidón mantuvo relaciones musicales más allá de la Real Capilla en los años previos a su nombramiento como vicemaestro de la misma.

La década de 1780 fue precisamente una época prolífica de representaciones teatrales privadas patrocinadas por la Condesa-Duquesa viuda de Benavente, María Faustina Téllez-Girón. De estos años son las colaboraciones de Ramón de la Cruz con Blas de Laserna, músico al servicio de la casa como maestro de clave como ya se ha visto, en la comedia *El día de campo* (1781), con Giuseppe Ponzio en la comedia *El extranjero* (1785), o con Luigi Boccherini en la zarzuela *Clementina* (1786), todas ellas representadas en sesiones privadas de la casa de Benavente¹²⁸. Conocemos también la participación de Lidón relacionada con la actividad de Ramón de la Cruz, aunque en menor grado, en una cuenta presentada por el copista Jerónimo Sánchez el 14 de agosto de 1787, quien, por encargo de la Condesa-Duquesa viuda de Benavente copió, además de parte de la ópera *Alceste*, un «aria con todos instrumentos, trovada la letra por D. Ramón de la Cruz y arreglada por D. Josef Lidón de orden de S.E. para que la Nicolasa la cantase en el teatro»¹²⁹, refiriéndose con seguridad a la célebre cantante Nicolasa Palomera¹³⁰, «graciosa de cantado» de la compañía de Manuel Martínez en 1788, y «de mérito en cuanto a su habilidad, pero sin aplicación»¹³¹.

¹²⁷ BNE, MSS/14016/4, doc. 3, p. 2. Este inventario también en SUBIRÁ, José: *La tonadilla escénica*. Madrid: Olózaga, I, 1928, tomo 1º, p. 329.

¹²⁸ Así lo considera también FERNÁNDEZ-CORTÉS, J. P.: *La música...*, pp. 340-350.

¹²⁹ BNE, MSS/14016/3, doc. 191.

¹³⁰ FERNÁNDEZ-CORTÉS, J. P.: *La música...*, p. 290.

¹³¹ BNE, MSS/14016/4, doc. 5.

Ese mismo año de 1787, Leandro Fernández de Moratín recibió el encargo para un libreto de una zarzuela en dos actos de carácter costumbrista, estética alejada del perfil neoclásico del dramaturgo. Según René Andioc¹³², este encargo fue realizado por el conde de Cabarrús, a quien Moratín acompañó ese año a un viaje por Francia en calidad de secretario para documentar el viaje, puesto que le había conseguido Gaspar Melchor de Jovellanos. Este encargo, no obstante, procedió en su origen de la casa de Benavente y supuso para Moratín una desagradable tarea tal y como indica a Jovellanos en carta desde Narbona el 28 de agosto de 1787:

En cuanto al consabido encargo, puede usted decir a esa señora que ya está concluida la tal zarzuela, y saldrá como hecha por mí, y escrita con la mayor repugnancia y fastidio. Es género que no me gusta, y no sé quién será el valiente que podrá excusar la inverosimilitud continua que trae consigo. Si le he de decir a usted con franqueza lo que siento (en la suposición de que esto no ha de saberlo nadie) mi opinión es que el arte de añadir por medio de la música energía y belleza a la declamación, sin perjuicio de la verosimilitud, todavía no se ha descubierto¹³³.

El encargado de realizar la música para la zarzuela, titulada *El Barón*, fue José Lidón, aunque su estreno en la casa de Benavente no llegó a tener lugar. Antes del retorno de Moratín en 1788, la obra ya comenzó a circular y a sufrir alteraciones en su texto original, para el disgusto de su autor, quien suprimiría las partes musicales y reelaboraría la obra como comedia sin música estrenándola en el teatro de la Cruz el 28 de enero de 1803. Del prólogo de la edición de la comedia de ese año conocemos el destino sufrido por la zarzuela, pero en la edición de su obra completa dos décadas después se incluyeron algunos detalles que confirman la relación con la casa de Benavente y con José Lidón:

En el año de 1787 escribió el autor una zarzuela intitulada el Barón, que se debía representar en casa de la condesa viuda de Benavente, lo cual no llegó a verificarse; pero la obra corrió manuscrita, con más aprecio de el que efectivamente merecía.

Una dilatada ausencia del autor dio facilidad a algunos para que apoderándose de ella la trataran como a cosa sin dueño. Alteraron a su voluntad situaciones y versos, añadieron personajes, aumentaron o suprimieron donde les pareció varios trozos cantables, y la desfiguraron de un modo lastimoso. Con estas enmiendas, supresiones y apostillas, la tomó a su cargo D. Josef Lidón, organista de la Capilla Real, y compuso la música según pudo y supo. Entretanto cayó en poder de los que se llaman apasionados: juventud ociosa y alegre, y poco difícil en materias de gusto. Parecióles muy buena (como era de temer), la estudiaron a porfía, la representaron sin música en varias casas particulares, y por último, en el teatro público de Cádiz apareció mutilada y deforme.

Restituido el autor a su patria, vio la mala suerte que había tenido su obra, y una de las mayores dificultades que tuvo que vencer fue la de persuadir a su amigo D. Josef Lidón, a que diera por perdido el tiempo que había gastado en componer la música, y a que desistiera del empeño que tenía en que los cómicos se la cantaran. Logrado esto, conoció la necesidad de corregirla, para lo cual suprimió todo lo añadido por mano ajena, y todo lo cantable: dio a la fábula mayor verosimilitud e interés, a los caracteres más energía, y alterando el primer acto, y haciendo de nuevo el segundo, de una zarzuela defectuosa compuso una comedia regular¹³⁴.

Si bien no se conoce fuente que conserve la música compuesta por Lidón, sí se conserva el libreto de la zarzuela *El Barón*. René Andioc indicó la existencia de una copia manuscrita del libreto que fue objeto de su estudio para la comparación textual

¹³² ANDIOC, René: «Une “zarzuela” retrouvée: El Barón, de Moratín», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tomo 1, 1965. p. 289-321.

¹³³ FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: *Epistolario*. Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, p. 66.

¹³⁴ FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: *Obras dramáticas y líricas*. 2ª Edición, París: Imprenta de A. Coniam, 1826, tomo I, pp. 197-201.

con la comedia de 1803¹³⁵. En la Biblioteca Nacional de España se conserva además otro ejemplar manuscrito del libreto de la zarzuela en dos actos *El Barón*¹³⁶ que se muestra de gran interés para poder conocer alguna información de la música compuesta por Lidón. A pesar de no constar el autor en este manuscrito, su lectura y comparación con la comedia de Moratín, junto con las indicaciones de Andioc de su estudio del manuscrito de Granada, conducen a considerarlo indudablemente como el libreto de la zarzuela de Moratín, bien la versión original o una muy cercana a ella. Lo más interesante de este libreto es una serie de indicaciones con forma de corchete que abarcan determinadas partes del texto y que coinciden con partes suprimidas o corregidas del texto de la comedia. Estas indicaciones están realizadas con una tinta oscura que coincide con la de las acotaciones que indican la salida o entrada de los personajes y su eliminación no suele variar el significado o contenido de la escena, lo que puede suponer un primer paso en la transformación de la zarzuela a la comedia. El texto del libreto está escrito casi en su totalidad en versos octosílabos, pero en determinados puntos especialmente sensibles de algunas escenas, a menudo al final, la versificación cambia (versos hexasílabos, decasílabos, pentasílabos) y se incluye lo que es, sin duda, el texto de un aria o canción. Estos textos también van señalados con un corchete al margen, en este caso de tinta más clara coincidente con el color del texto principal, lo que indica muy probablemente que, antes de las eliminaciones o correcciones de texto, se habían señalado las partes musicales.

Los personajes que aparecen en el libreto son: la joven Isabel; Leonardo, su enamorado; Don Pedro, tío de Isabel; Doña Mónica, madre de la misma; Luquillas, bajo el nombre de Barón de Montepino; Fermina, la criada; Antón, el oficial de sastre; Pascual, el criado y un Alcalde. El argumento de la zarzuela, localizado en casa de Doña Mónica, en Illescas, recoge la idea del matrimonio impuesto y por conveniencia, ya que esta pretende casar a su hija con un supuesto Barón, quien es en realidad un farsante que pretende quedarse con su dinero. La lectura del libreto de la Biblioteca Nacional y la interpretación de las indicaciones mencionadas y de los cambios de versificación llevan a la conclusión de que solo cinco de estos personajes tenían intervenciones musicales: el Barón, Isabel, Leonardo, Fermina y Doña Mónica, si bien ciertas indicaciones pueden hacer pensar que Don Pedro tiene también alguna corta intervención. Si las partes correspondientes a arias o duetos son claras, se mantiene la duda de si las correcciones o eliminaciones de texto de versos octosílabos —indicadas por los corchetes— se deben a partes de recitado que se eliminaron junto a las arias. Así, por ejemplo, en la escena primera del primer acto, la criada Fermina comenta a Leonardo la presencia del supuesto Barón y hace referencia a las vivencias que este le cuenta de la noche anterior:

Bailaron todas las mozas,
Hubo una famosa orquesta,
Y el barberillo cantó
Unas tonadas muy buenas.

Los dos primeros versos de este texto están suprimidos en la comedia de 1803, pero muy posiblemente su inclusión al comienzo de la obra junto a la alusión a una «famosa orquesta» dio pie a Lidón para componer una parte musical que tendría que ser interpretada por la orquesta de la Condesa-Duquesa de Benavente. No obstante, el resto

¹³⁵ Archivo de la Facultad de Teología de la Universidad de Granada, Fondo Saavedra, leg. 39 (ANDIOC, R.: «Une “zarzuela” retrouvée...», p. 290).

¹³⁶ BNE, MSS 15764.

de señalizaciones para versos octosílabos, si bien muchas veces se presentan anteriormente a un texto con cambio de versificación, en lo que pudiese ser un conjunto recitado y aria, no son claramente diferenciables de una simple corrección de texto. Atendiendo solamente a las partes musicales más identificables, obtenemos una posible reconstrucción del texto de las arias de la zarzuela, observándose una distribución equilibrada para las diferentes voces, según se muestra en la tabla 2.7. Así, el primer acto incluiría dos intervenciones solistas de Leonardo, dos de Fermina, dos del Barón y una de Doña Mónica, concluyendo con un trío de Isabel, Leonardo y Fermina. El segundo acto, el cual fue totalmente modificado en la comedia, incluía posiblemente dos arias de Isabel, una del Barón, una de Fermina y otra de Doña Mónica, junto a un dúo de Isabel y Leonardo y un número final en el que intervienen todos los personajes, incluido Don Pedro. Siguiendo las convenciones de la zarzuela y, al contrario que el primer acto, este número no cerraba la obra, sino que una última escena hablada tendría ese cometido.

Dos indicaciones adicionales del libreto nos ofrecen nuevas pistas para dos de los números. Una es la aparición de un dibujo de dos corcheas en la primera intervención de Doña Mónica, *Obstinado mi hermano en su tema*, construida con versos decasílabos y con una acentuación característica para ser musicalizada en compás de seis por ocho o doce por ocho con comienzo anacrúsico:

Obstinado mi hermano en su tema
Se consume, se irrita, y se quema
Si las cosas no van a su modo:
Porque en todo ha de ser el mandón.

¿Qué importa que grite y que clame
Y loquilla y tronera me llame,
O enfadado se vaya, o me riña,
Si a la niña la quiere el Barón?

La segunda es la didascalia que indica «M[úsica] p[repara]da»¹³⁷ unas líneas antes de otra que indica «dueto» justo antes del texto que incluye el dúo final *Amor da valentía* del primer acto. Dada la suerte corrida por esta zarzuela según lo anteriormente indicado, es posible que esta relación de números musicales ayude a identificar alguna fuente que pueda incluir parte de la zarzuela de José Lidón.

Acto y Escena	Incipit textual	Personajes	Loc. en libreto
Acto I, esc. 1 ^a	<i>Dila que amando muero</i>	Leonardo	Fol 7
Acto I, esc. 2 ^a	<i>Ciego Cupido</i>	Fermina	Fol. 7v
Acto I, esc. 5 ^a	<i>Obstinado mi hermano en su tema</i>	Doña Mónica	Fol. 18v
Acto I, esc. 6 ^a	<i>Si mi ventura</i>	El Barón	Fol. 22v
Acto I, esc. 11 ^a	<i>Por más que resista</i>	El Barón	Fol. 35v
Acto I, esc. 13 ^a	<i>Viejecitos, viejecitas</i>	Fermina	Fol. 37
Acto I, esc. 15 ^a	<i>Si llevo en el pecho</i>	Leonardo	Fol. 42
Acto I, esc. 16 ^a	<i>Amor da valentía</i>	Leonardo, Isabel y Fermina	Fol. 43

¹³⁷ *Ibid.*, Fol. 42v.

Acto II, esc. 1ª	<i>Fortunilla, taimadilla</i>	El Barón	Fol. 45v
Acto II, esc. 3ª	<i>Confusa, agitada</i>	Isabel	Fol. 55
Acto II, esc. 6ª	<i>Ciegos errores</i>	Isabel y Leonardo	Fol. 56v
Acto II, esc. 9ª	<i>Qué dicha, qué gozo</i>	Fermina	Fol. 65v
Acto II, esc. 10ª	<i>Un amante que adora constante</i>	Isabel	Fol. 66v
Acto II, esc. 11ª	<i>Hola, ¿qué es esto?</i>	Doña Mónica	Fol. 69v
Acto II, esc. 19ª	<i>Confieso el delito</i>	El Barón, Leonardo, Don Pedro, Doña Mónica, Fermina e Isabel	Fol. 82

Tabla 2.7. Posibles arias de la zarzuela *El Barón* de José Lidón según libreto de la Biblioteca Nacional de España (BNE, MSS 15764).

Además de las obras anteriores existe una referencia a otras dos posibles composiciones teatrales de Lidón cuya verificación se muestra incierta. Estas dos obras están recogidas en el trabajo sobre el teatro lírico español de Luis Iglesias de Souza¹³⁸. La primera de ellas es la tonadilla en un acto *El desafío de Tadeo y Mariano*, de libreto con autor desconocido¹³⁹, la cual es atribuida a José Lidón por Iglesias, quien indica su signatura de la Biblioteca Histórica de Madrid¹⁴⁰. La observación de esta fuente permite comprobar que solo incluye la indicación «de Medrano» en relación a la autoría, sin mención alguna en ninguna de las partes a José Lidón. Se trata de una tonadilla a tres voces (Polonia, Tadeo y Mariano) y acompañamiento, dos violines, dos oboes o dos flautas y dos trompas. La segunda obra citada es la comedia de música en dos actos *Idomeneo*, de autor de libreto también desconocido¹⁴¹, la cual, según Iglesias de Souza, fue estrenada en octubre de 1792 en el Teatro del Príncipe siendo Lidón el autor de la música. No hemos encontrado referencias adicionales a esta posible composición de Lidón, aunque existen otras dos obras estrenadas en el Teatro del Príncipe con el mismo nombre. La primera, del 9 de diciembre de 1792, es un melólogo en un acto con libreto de Luciano Comella y música de Blas de Laserna¹⁴² y la segunda, estrenada el 5 de agosto de 1799, es una obra teatral de Eugenio de Tapia que incluye música incidental y coros¹⁴³.

Más allá de la Real Capilla y de la casa de Benavente, no conocemos la participación de Lidón en otros ámbitos cortesanos o de la nobleza durante estos años. Sabemos que el elegido para la interpretación del clave durante las jornadas del príncipe Carlos de 1773, 1778, 1786 y 1788 fue Manuel Espinosa, oboísta de la Real Capilla, en lugar de uno de los organistas de la misma¹⁴⁴, y no se conserva relación del músico con la Casa de Alba¹⁴⁵. No obstante, según Martínez-Cuesta y Kenyon de Pascual, entre los papeles

¹³⁸ IGLESIAS DE SOUZA, Luis: *El teatro lírico español*. La Coruña: Excma. Diputación Provincial de La Coruña, 1996, vol. 4, p. 587.

¹³⁹ *Ibid.*, vol. 1, p. 809, entrada 6963 para su detalle.

¹⁴⁰ Efectivamente se guardan en dicha biblioteca la partitura (BHM, MUS-140-6) y el libreto (BHM, Tea 220-128).

¹⁴¹ IGLESIAS DE SOUZA, L.: *El teatro...*, vol. 2, p. 393, entrada 11674 para su detalle.

¹⁴² *Ibid.*, vol. 2, p. 393, entrada 11675. Se conserva el libreto en BNE, sig. T/22286.

¹⁴³ Se conserva el libreto en BHM, sig. Tea 1-38-3, C.

¹⁴⁴ ORTEGA, J.: «La música en la Corte...», vol. I, pp. 152-154.

¹⁴⁵ En 1936 se produjo la destrucción de gran parte de los fondos de la Biblioteca de la Casa de Alba, sin embargo, José Subirá no menciona la figura de Lidón en su estudio previo de la música de esta importante

del Infante don Gabriel aparece la mención a un concierto de órgano de José Lidón que tuvo que ser compuesto en este período, ya que el infante falleció en 1788. Según estos autores, las partituras del Infante don Gabriel provenían de tres fuentes: sus propias compras efectuadas en Londres y París a través de terceras personas, o en Madrid; las obras compuestas por músicos de su propio grupo, a veces por encargo; y las obras que diferentes músicos extranjeros o madrileños no relacionados con su persona le presentaban¹⁴⁶. El inventario del Infante recoge efectivamente un «concierto de órgano, su autor Lidón», que no se ha conservado o logrado identificar¹⁴⁷. Este ejemplo de música instrumental es, junto con las obras «cantadas en la Real Capilla» antes de 1788, la producción teatral desaparecida, la música para tecla y la elaboración de material de enseñanza, una nueva muestra de la intensa actividad de Lidón en diferentes ámbitos durante las décadas de 1770 y 1780.

familia de la nobleza española (SUBIRÁ, José: *La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos*. Madrid, 1927).

¹⁴⁶ MARTÍNEZ CUESTA, Juan y KENYON DE PASCUAL, Beryl: «El infante don Gabriel (1752-1788), gran aficionado a la música», *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, p. 767-806.

¹⁴⁷ AGP, Infante D. Gabriel, Secretaría, leg. 756, cit. en MARTÍNEZ CUESTA, J. y KENYON DE PASCUAL, B.: «El infante don Gabriel...», p. 793.

El nombramiento de José Lidón como vicemaestro de la Real Capilla

Debido al fallecimiento de Miguel Rabaza en 1787 y a la promoción de las plazas inferiores se realizaron en febrero de 1788 oposiciones para proveer la última plaza de organista de la Real Capilla. Entre los seis opositores que se presentaron estaba Basilio Sessé, hijo del por entonces segundo organista Juan Sessé. También se presentaba a la plaza José Teixidor y Barceló, quien estaba ocupando los puestos de vicemaestro de la Real Capilla y de vicerrector del Real Colegio de Niños Cantores. No era la primera vez que Teixidor, desde su nombramiento en 1778, pretendía cambiar de posición ya que cuando accedió a los puestos anteriores, dejando su plaza de organista de las Descalzas Reales, creyó que iba a percibir los 14 000 reales que cobraba Nebra, en lugar de los 6000 que acabó percibiendo ya que no ocupaba la plaza de organista que sí tenía Nebra. Esta cantidad, mucho menor que los 11 000 reales que Teixidor recibía en las Descalzas Reales, junto con las incomodidades de las plazas de vicerrector y vicemaestro, provocaron la poca implicación de este músico del que solo se conocen tres composiciones para la Real Capilla entre los años 1779 y 1781. Así, Teixidor, quien ya había intentado ingresar como organista en la oposición de 1774, se presentó en 1781 a la oposición de maestro de Rudimentos del Real Colegio, plaza que no consiguió ya que salió elegido Lino del Río. Previamente a la oposición de 1788 o, al menos durante la misma, debieron recibir los examinadores —entre los que se encontraba José Lidón— alguna instrucción para favorecer a Teixidor para la obtención de la plaza, como una solución a que pudiese abandonar los puestos que ocupaba. La resolución del tribunal indicando que Basilio Sessé, hijo del segundo organista, era el mejor candidato destacando especialmente su diferencia con los demás y su insistencia en no faltar al respeto con esta decisión parece mostrar el poco deseo que tenían de incorporar a Teixidor:

Excmo. Sr.

En cumplimiento de la venerada orden, que se ha dignado comunicarnos V. Exca. desde el Real Sitio del Pardo bajo la fecha de 4 del próximo pasado mes de febrero, hemos examinado con intervención del Sr. Receptor de la Real Capilla de S.M., D. Melchor de Burruel, a los seis opositores organistas pretendientes a la respectiva plaza que en ella hay vacante, probándolos con escrupuloso cuidado en todos aquellos ejercicios de voces e instrumentos y otros que conocemos ser los más propios y aptos para distinguir los grados de habilidad que cada uno de ellos posee en la materia. En esta atención, hecho el correspondiente juramento que pidió el prenotado Sr. D. Melchor, proponemos a V.E. (según lo dicta nuestro conocimiento y conciencia) por todos los examinadores unánimes y conformes:

Para el primer lugar a D. Basilio Sessé

Para el 2º a D. Joseph Teixidor

Para el 3º a D. Manuel de Aucha y Enche y a D. Guillermo Ferrer

Sin embargo de esto, Sr., debemos hacer presente a V. E., con el debido respeto, que el sujeto que ocupa el lugar el primero es quien ha llenado completamente todo cuanto exige el servicio de la Real Capilla; los demás, aunque se han manifestado en cierto modo hábiles, han quedado bastante inferiores al expresado primero, según lo indica la colocación y graduación que llevan.

Este, Exmo. Sr., es el dictamen que hemos formado y que sujetamos al de V.E. cuya vida deseamos y pedimos a Dios nuestro Señor la guarde y conserve por dilatados años en toda prosperidad como rendidamente se lo suplicamos.

B.L.P. de V. E.

D. Antonio Ugena, D. Josef Lidón, D. Félix Máximo López, D. Manuel Cavazza, D. Felipe Martínez

[para] Excmo. Sr. Obispo Patriarca¹

Esta recomendación del tribunal, no obstante, fue obviada por la autoridad de la Real Capilla y el 16 de marzo de 1788 el Patriarca proponía para la cuarta plaza de organista a «D. Josef Teixidor y Barceló, vicemaestro y vicerrector del Real Colegio de Niños Cantores, con dimisión de estas dos plazas en que está convenido»². Como intento de compensación hacia Basilio Sessé, el 6 de abril fue propuesto para vicemaestro y vicerrector destacando su papel en las recientes oposiciones y su condición de presbítero. Tras la petición de Sessé de las obligaciones que requerían estos puestos, presentó su renuncia el día 21 de abril ya que no pretendía aceptar el artículo por el cual debía «enseñar la doctrina cristiana a los colegiales y cuidar aprendan de memoria el catecismo; como también, si alguno de los Niños Cantores no estuviese bien instruido en leer y escribir, enseñarle». Pedía además un aumento de la dotación de 9000 reales y verse liberado de otras cargas como rezar el rosario todos los días con los colegiales, acompañarlos de ida y vuelta de la capilla o dormir en el Colegio³.

Ante esta compleja situación, José Lidón realizó un importante movimiento. Durante los diez años anteriores, tanto el puesto de vicemaestro como el de maestro de la Real Capilla parecen haber sufrido del desinterés o de las pocas aptitudes de sus ocupantes, como se indica posteriormente para el caso de Antonio Ugena, mientras que Lidón es tenido en alta estima por su condición de maestro de Estilo Italiano. La vacante del puesto de vicemaestro se mostraba ideal para desarrollar su carrera como compositor en un entorno en el que el mismo maestro estaba menos considerado que él. Sin embargo, la plaza de vicerrector seguía teniendo una serie de inconvenientes asociados. Es por ello que Lidón recurrió a la antigua estructura en la que la figura de vicerrector recaía sobre un maestro del Colegio y pretendió que las plazas de vicerrector y vicemaestro se separasen. Debió darse mucha prisa en esta consideración, si bien sospechamos que era algo que tenía pensado anteriormente, ya que tan solo tres días después del desistimiento de Basilio Sessé, el maestro de Gramática Santos García Cano escribía un oficio informando de esta propuesta:

Sr. D. Francisco Bahamonde:

Muy Sr. mío de toda mi veneración. El maestro de Estilo y organista primero de la Real Capilla y compositor del mejor gusto, D. Joseph Lidón, me estimula a que pretendamos los dos las plazas de segundo maestro de capilla y de vicerrector, él la primera y yo la segunda, y ambos en un memorial; alega los muchos años de maestro y los de organista, que Nebra era igualmente primer organista como él lo es. Yo, por cuanto al Rey no se le agravaba con nuevo sueldo, no me apartara de su persuasión, pero no sé si aseguraría yo el acierto de mi instancia, por cuyo motivo me someto gustoso a lo que usted me diga y mande.

Nuestro Señor guarde a V. M. los muchos años que le deseo como su más favorecido servidor y capellán que B.S.M.

Santos García Cano. Madrid y Abril 24 de 88⁴.

Algunos días más tarde, ambos maestros presentaron oficialmente su propuesta. Por el contenido de este memorial conocemos que Lidón ya era apreciado como compositor

¹ AGP, Real Capilla, C^a 138, Exp. 1.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

en este año, lo que hemos comentado anteriormente como indicio de que las obras compuestas por él debieron ser más numerosas de las que conservamos actualmente.

Exmo. Señor:

D. Santos García Cano, presbítero, y D. Josef Lidón, maestros del Real Colegio de Niños Cantores de la Real Capilla de S.M., con su debido respeto dicen a V.E. que hallándose el primero doce años hace desempeñando el magisterio de Gramática latina con corta dotación y el de primeras letras con varios encargos anexos al empleo de vicerrector sin interés alguno; y el segundo diez y ocho años el magisterio de Estilo Italiano de cantar y el empleo de organista de la Real Capilla veinte años hace, siendo el primer organista de la Real Capilla actualmente, acreditando en este tiempo su habilidad en la composición, cuya carrera ha seguido fundamentalmente como lo testifican varias obras suyas cantadas algunas de ellas en la Real Capilla con toda aceptación, noticiosos de que D. Basilio Sessé ha hecho renuncia de las plazas de vicerrector y vicemaestro de la Real Capilla, y concurriendo en los dos exponentes las circunstancias que se requieren para su respectivo desempeño:

Suplican rendidamente a V.E. se digne tenerlos presentes para su provisión supuesto que los dos se conforman servir cada uno su plaza sin que se aumente el sueldo de los seis mil reales anuales, partiéndose entre los suplicantes, como más agrade a V.E.:

Madrid y Mayo 2 de 1788

Santos García Cano, Josef Lidón⁵

El reparto que proponen los dos maestros de los 6000 reales de las dos plazas fue finalmente dividido en partes iguales para cada uno, pero parece que fue objeto de alguna discusión y que García Cano pretendía algo más de dinero. Esto originó dos nuevos oficios independientes de los maestros dirigidos al capellán de honor del Rey don Antonio Borruel pretendiendo aclarar la situación:

Sr. D. Antonio Borruel:

Escribo la adjunta en que categóricamente digo mi parecer conformándome con el memorial pero V.S. no extrañará que remitiéndome a lo que S.E. disponga sobre partir el sueldo, ocurra yo para ver si puedo lograr que la partición sea respectiva a las obligaciones de cada plaza, y más cuando Lidón me dice que él pretende la de vicemaestro por el honor, más que por lo que S.E. señale, y su trabajo sin comparación, menos. Además de esto yo tenía entendido que la plaza dotada era la de vicerrector, y la de vicemaestro estaba aneja *ad honorem*. Mi carta primera no era conforme a la última. Allí hablaba suponiendo que, en caso de no pasar por otro punto, yo la serviría en lo que decía, y así V.S. me disimulará esta contrariedad que ha notado en mí; en el presupuesto de que estoy dispuesto para cuanto V.S. me mande. Quedo en la inteligencia de que S.E. me consultará con la mitad de los 6000 reales y con la otra mitad a D. Josef Lidón, esto es 3000 reales para cada plaza. Esta la escribo reservadamente para hacer ver a V.S. mi sentir y si V.S. ha de dar parte a S.E. escribo esta otra.

Nuestro Sr. guarde a V.S. muchos años.

B. L. M. de V.S. su rendido capⁿ.

Santos García y Cano

Del oficio de Lidón podemos conocer, además, su vocación como compositor:

Madrid 8 de mayo de 1788

Mi venerado dueño y Sr. D. Antonio

En vista de la muy favorecida de V.M. y su contenido, pasé a buscar a D. Santos, a quien por entonces no hallé, pero acaba de estar conmigo y me dice: tenía ya contestado a V.M. diciendo se remitía al contenido en el memorial presentado a nombre de los dos, a su E.; añadiendo, que la partición de los seis mil reales se entendería por mitad, a cada uno tres mil. En esta atención, expongo yo que igualmente me conformo con esta resolución si fuese del agrado de su E.;

⁵ *Ibid.*

porque el insinuar yo a V.M. los doscientos ducados por vía de vicerrector solo, fue pensamiento y decía razón que del mismo interesado D. Santos me hizo.

Lo que sí desearé yo es: que el empleo de vicemaestro (caso que su E. me haga esta honra) se me confiera en los mismos términos y facultades con que lo obtuvo D. Josef de Nebra, mi antecesor en el puesto que hoy ocupó de primer organista, pues mi fin es trabajar para el mayor aumento de obras útiles para el servicio de la Real Capilla y con ellas manifestar los deseos que me asisten de hacerme algún honor a mí mismo y a la nación. Es cuanto sobre el particular se me ofrece molestar a V.M. dándole muchos años para tan buenos oficios, e igualmente duplicados a su E. por su natural inclinación a honrarme y queda rogando a Dios guarde a V.M. la vida muchos años este su más reconocido servidor. L. S. M. B.

Josef Lidón

[para] Sr. D. Antonio Borruel⁶

El 19 de mayo de 1788, el Patriarca escribe desde Aranjuez la propuesta de división de las dos plazas y su concesión a los dos maestros sin pérdida de los puestos que ya ocupaban. En su recomendación vuelve a insistir en las buenas cualidades de Lidón como maestro y como organista:

Señor:

En virtud de consulta mía de 6 de abril último, con la que tuvo V.M. la bondad de conformarse, hizo V.M. la gracia al presbítero D. Basilio Sessé de las dos plazas de vicemaestro de capilla y vicerrector del Real Colegio de Cantorcitos de la Real Capilla. A este sujeto, luego que se le hicieron saber individualmente las obligaciones de estas dos plazas, no le han acomodado y ha renunciado la gracia, volviendo por consecuencia a quedar vacantes una y otra. Como la dotación de las dos respecto de sus cargas es escasa, pues solo son 6000 reales anuales y la una pide la cualidad de sacerdote, no es fácil hallar sujeto con todos los requisitos. En este estado me ha ocurrido un medio, que lo juzgo conveniente al Colegio, que es excusar un maestro y evitar con esto encuentros entre los demás, de que tengo sobrada experiencia; y se reduce a que habiendo ya en el Colegio un sacerdote de mucho juicio y probidad llamado D. Santos García Cano, con el cargo de enseñar la Gramática a los colegiales, se le podía agregar a este la plaza de vicerrector con tres mil reales de consignación anual, mitad de los seis mil con que están dotadas las dos; y la otra plaza de vicemaestro a D. Josef Lidón, que ya es maestro de Estilo de estos colegiales, con los otros tres mil reales restantes, profesor de singular y notoria habilidad y que con su aplicación podrá enriquecer de música a la Capilla, enseñando también al órgano al colegial que se incline a este instrumento, en el cual es muy hábil. A uno y otro, sin perjuicio de las plazas que hoy obtienen y sin que puedan alegar derecho de opción a la plaza de rector en virtud de lo resuelto por V.M. en 13 de octubre de 1787, que desde luego renuncian, si a V.M. pareciese conforme esta división y pensamiento, propongo para la plaza de vicerrector al referido D. Santos García y para la de vicemaestro, a D. Josef Lidón bajo los términos expresados.

V.M. resolverá lo que sea más de su real agrado.

Aranjuez, 19 de mayo de 1788⁷.

El nombramiento oficial de José Lidón como vicemaestro de la Real Capilla no se hizo esperar, al igual que el de García Cano como vicerrector. El día 1 de junio es nombrado para este cargo sin que pudiese optar en el futuro al puesto de maestro de capilla, algo que no llegó a cumplirse. Podemos conocer por su nombramiento que José Lidón ya se encargaba en 1788 de enseñar el órgano a los colegiales voluntariamente y que, de nuevo, se valoraba su condición de compositor:

El Rey (Dios guarde) por su real resolución a consulta mía de 19 de mayo último, se ha servido conceder a V.M. la plaza de vicemaestro de Capilla con dotación de tres mil reales anuales y retención de la de primer organista y maestro de Estilo del Colegio, que obtiene hoy; aunque sin derecho de opción a la de maestro. Y habiendo hecho mérito en esta consulta del cuidado y

⁶ *Ibid.* para los dos oficios.

⁷ *Ibid.* También en AGP, Reinados, Carlos III, leg. 214.

aplicación voluntaria que V.M. tenía de dar lección de órgano a alguno de los colegiales que inclinaban a ese instrumento, y de su particular habilidad para la composición, expresa S.M., y yo no menos, que en adelante continuará con la misma inclinación hacia los colegiales, dando lección de órgano al que por defecto de voz no puede esperar su acomodo por la música, y dedicándose en alivio del maestro a hacer obras nuevas de gusto, serias y breves, mediante a que por, o como vicemaestro ordinariamente no tiene otra cosa que hacer, previniendo a V.M. que, en el caso de que tenga que dar el compás en defecto del maestro, hallándose embarazado con semana de órgano deberá ejecutarlo el músico más antiguo que se halle en el coro, lo que participo a V.M. para su inteligencia, manifestando esto al maestro de capilla, rector del Colegio para su gobierno.

Dios guarde a V.M. muchos años.

Aranjuez, 1 de junio de 1788.

[para] D. Josef Lidón⁸

José Lidón desempeñaría el puesto de vicemaestro de la Real Capilla, junto con el de primer organista y el de maestro de Estilo Italiano en el Real Colegio, desde este momento hasta abril de 1805, año en el que fue nombrado maestro de la misma, incumpléndose pues la condición de no poder optar a esta condición superior. Con este movimiento —que además de la alta consideración de Lidón denota su capacidad para desenvolverse en el complejo protocolo de la Real Capilla— Lidón había conseguido un puesto de alto prestigio, evitando además las cargas de la figura del vicerrector. No obstante, esta posición debió suponer que tuviera que renunciar a algunas atribuciones como primer organista. Por ejemplo, en la Semana Santa de 1788, primer año como vicemaestro de capilla, fue Juan Sessé, el segundo organista, y no Lidón, quien acudió con el resto de músicos a las funciones desarrolladas en Aranjuez⁹.

Desprestigio de Antonio Ugena y consideración de José Lidón

La labor de Lidón como vicemaestro de la Real Capilla comienza en un momento en que el maestro de capilla y rector Antonio Ugena comienza a ser desprestigiado, además de que, durante los diez años anteriores, el vicemaestro José Teixidor había mostrado escaso interés en su actividad.

El problema con Ugena había comenzado previamente a la celebración de las oposiciones a organista de 1788. Las autoridades de la Real Capilla recibieron una denuncia de don Bartolomé Guzmán, sacristán de la Real Capilla del Tesoro, con fecha 29 de enero de 1788, en la que acusaba al rector Ugena de haber sometido a su hijo, Mariano Guzmán, alumno en el Real Colegio, a una paliza «con tanta crueldad que le hizo brotar sangre»¹⁰. Ante esta situación, se decidió tomar informes secretos de los maestros de Gramática y Estilo —precisamente García Cano y Lidón—, los cuales resultaron en un oficio de fecha 6 de febrero en donde el rector era reprendido por el Patriarca y advertido de no volver a utilizar ese método de castigo, sino otro en que no pudiese «manejar tal vez la cólera del azote, y no la razón»¹¹. Las alegaciones de Ugena en su contestación del 11 de febrero indicaban la exageración de las afirmaciones sobre su castigo y que este se había ejecutado dos meses y medio después de los «delitos nada decentes» del colegial.

⁸ *Ibid.*

⁹ AGP, Real Capilla, C^a 209, Exp. 2.

¹⁰ AGP, Personal, C^a 549, Exp. 38 (expediente personal de Alfonso Lidón).

¹¹ *Ibid.*

Probablemente este incidente puso a Ugena en el punto de mira de las autoridades de la Real Capilla. El 5 de septiembre de 1788, pocos meses después del nombramiento de Lidón, el Patriarca de las Indias Antonio Sentmanat ordenó una serie de providencias y mandatos en relación al gobierno del Real Colegio. La causa fueron las observaciones que hiciese el capellán de honor del Rey, Antonio Borruel, en una visita realizada al Colegio el 11 de enero de 1785, casi cuatro años antes, por petición del propio rector. Entre las decisiones tomadas existen dos que afectaban directamente al rector Antonio Ugena y que le provocaron gran indignación y ofensa. En concreto se trata de los denominados capítulos 37 y 39 de los mandatos realizados por el Patriarca y que dejaban entrever algún problema con el uso del dinero que el rector manejaba para la manutención del Colegio, por lo que se encargaba que dos colegiales mayores controlasen esta actividad:

Capítulo 37

Para que en lo sucesivo no se experimenten las repetidas quejas con que se ha exclamado contra el rector y sirvientes del modo de asistir a los colegiales, así por lo respectivo a la de refectorio como a la disposición de caudales que S.M. tiene destinados para la manutención del Colegio, es conveniente que el colegial más antiguo asista todas las mañanas a la entrega que hace el comprador al ama de las vituallas y recado del día y tome conocimiento de la fidelidad de estos sirvientes, y que por la noche durante la cena el comprador lea en presencia de toda la comunidad el cuaderno del gasto del día, y en el fin de cada mes, formada la cuenta, la firmarán después del rector los dos colegiales más antiguos, para que concluido el año se registren y vean todas las del dicho año por la persona que para ello señalásemos.

Capítulo 39

Que cuando se haga la prevención anual del carbón y comestibles necesarios para la provisión del Colegio a su encierro y custodia asistan los dos colegiales antiguos y tomen razón de las arrobas de carbón y demás provisión que se hiciese¹².

El día 2 de octubre de ese mismo año, Ugena escribe al Patriarca mostrando su disgusto ya que reconoce que «las expresiones con que se han concebido y publicado los capítulos 37 y 39, [...] si no destruyen, empañan y ponen en sospecha la cristalina reputación, desinterés, celo y conducta del suplicante en el gobierno y cuidado del insinuado Colegio», haciendo además «sospechosa la fidelidad del exponente en el manejo de los caudales» indicando que había habido repetidas quejas contra él¹³. La preocupación de Ugena era que estos mandatos quedasen expuestos en el Colegio y guardados en el Tribunal de la Real Capilla, por lo que su persona se vería sujeta a sospecha durante mucho tiempo. Es interesante indicar que, como posible solución, Ugena pide dos «sujetos de confianza que vean y reconozcan todas las cuentas, que hasta ahora no se han registrado por más que el suplicante lo ha pedido», así como un oficial de contralor y otro del greffier general para control de las cuentas añadiendo que «si el acusar últimamente fuera bastante para condenar, no habría ninguno inocente, especialmente entre los que se hallan con igual cargo y dirección que el suplicante».

Si estas palabras de Ugena ya dan a entender que su acusación podía tener un componente personal, sin ánimo de querer exculparle de posibles infracciones, la reacción del visitador Antonio Borruel ante esta misiva del rector, y plasmada en una carta privada al Patriarca, parece confirmarlo claramente. Más allá de manifestar su posición en contra o a favor de lo solicitado por Ugena, Borruel escribe de manera redundante y reflexiva haciendo un largo alarde de oratoria con el claro objeto de posicionar al Patriarca a su favor y en contra del rector, de quien señala «la arrogancia,

¹² AGP, Personal, C^a 7315, Exp. 45 (expediente personal de Antonio Ugena).

¹³ *Ibid.*

altivez, falta de obediencia y respeto, [...] aparentando la piel de un inocente cordero, cuando con gravísimo fundamento podemos temer es un lobo voraz y carnicero». Tras comparar a Ugena negativamente con Corselli, a quien se le aplicaron las mismas órdenes en 1766 por el cardenal de la Cerda sin poner objeción por su parte, desconfía de la petición que realiza Ugena para controlar las cuentas extendiéndola a otras ocasiones, ya que «quien no da crédito y se queja de las cuentas, que por V.E. [el Patriarca] y su visitador en nombre suyo ha tomado, ¿qué crédito dará a las que por otros comisionados se hagan?». La posibilidad de críticas y acusaciones personales y secretas se demuestra cuando Borrueel indica el atrevimiento del rector «a pedir que el visitador le manifieste las quejas que hubiese tenido para tomar estas providencias, [...] pues ignora las obligaciones de un visitador, y cuanto deba ocultar aquellos celos secretos que le hayan dado». Borrueel concluye solicitando una multa y la ejecución de las órdenes impuestas y que el Patriarca «ponga freno a este atrevido, le sujete, y subordine, le haga conocer que es superior suyo, y que le debe obedecer tanto en su persona, como en la de sus visitadores sin poner unas quejas tan infundadas, y faltas de verdad; porque de un hombre de genio tan dominante, el no portarse en estos términos se pueden temer peores resultados»¹⁴.

Ante la falta de una respuesta por parte del Cardenal, Ugena solicitó respuesta a su petición anterior el día 6 de noviembre. Dos días después, una dura contestación del Patriarca, utilizando palabras prácticamente calcadas de la carta de Borrueel y urgiendo al rector a someterse a los mandatos, motivó que Ugena solicitase el 14 de noviembre el permiso para poder dimitir de la plaza de rector y retener la de maestro de capilla, o bien de ambas si no fuese posible su separación.

Probablemente el fallecimiento de Carlos III, el 14 de diciembre de 1788, paralizó esta petición unos meses, ya que no es hasta el 26 de enero de 1789 cuando Borrueel escribió al Patriarca indicando su visto bueno a que este apoyase la representación de Ugena pidiendo su dimisión. Es interesante esta carta porque contiene la estrategia del visitador para desprestigiar más todavía al rector. En ella indicaba que «la misma representación en el curso regular por la vía de Gracia y Justicia, volverá a V. E. para que informe sobre el contenido de ella, y entonces habrá lugar para decir lo que a V.E. le pareciese más conveniente y conducente para el mejor servicio de S.M.»¹⁵. Efectivamente, el 22 de febrero de 1789 el Conde de Floridablanca, quien ocupaba la Secretaría de Gracia y Justicia de manera interina, indicaba haber recibido el memorial de Ugena solicitando la dimisión y pedía la información pertinente al Patriarca. Como era obvio en esta cadena de relaciones, fue Borrueel el encargado de proporcionar al Cardenal el contenido que debía comunicar a su superior, por lo que escribió una nueva carta el 26 de febrero en la que incluía críticas aún más duras y algunas falsedades sobre Ugena, si bien puede ser que no estuviese correctamente informado. Se muestra totalmente contrario a la separación de las plazas de rector y maestro de capilla pidiendo que se le destine «en alguna cosa proporcionada a su mérito», para poder así «proporcionar sujeto para ambos empleos unidos que pueda desempeñar mejor el servicio de S.M. en ellos». Desconocemos si Borrueel estaba en ese momento pensando ya en algún candidato para la sustitución de Ugena, y no resta hacer más que suposiciones, pero es desde luego muy significativo que fuese él mismo quien intermediase entre la petición de Lidón para dedicarse a enriquecer de obras la Real

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

Capilla y su nombramiento como vicemaestro con este mismo encargo. Borrue! finaliza la carta haciendo un resumen despectivo de la cantidad de obras compuestas por Ugena:

Para poder satisfacer a V.E. en el encargo que se ha servido hacerme de informarle del contenido de la representación, secretamente he averiguado qué obras ha compuesto para la Real Capilla, después que entró en el empleo de la maestría de ella, que ha once años y meses; son las siguientes: tres misas, dos juegos de Vísperas, un juego de lamentaciones y dos o tres letanías y salves para antes de Navidad, y últimamente unas Completas y un *Te Deum*, y algunas de las referidas ya las compuso siendo vicerrector. Del trabajo que resulta en el tiempo de su maestría podrá V.E. colegir lo bien que ha desempeñado la obligación de maestro de capilla, y lo que en adelante se podrá esperar.

El informante secreto de Borrue! se acercó bastante a lo compuesto por Ugena pero se quedó corto en el número. Existen desde luego tres misas, de los años 1779, 1782 y 1785, más otra anterior de 1778 —aunque esta pudo ser compuesta siendo vicemaestro—, un juego de Vísperas conservado de 1781, veinte lamentaciones de los años 1779, 1780, 1782, 1783, 1784 y 1787, las cuales pudieron ser más ya que los juegos no están completos, tres letanías y salves, de 1778, 1781 y 1785, unas Completas de 1786, un *Te Deum* de 1782, una Secuencia del *Corpus* de 1783, cuatro motetes al Santísimo de 1780, un *Miserere* de 1781 y un *Regina celi letare* de 1785, además de un ejercicio para oposición de tiple de 1787¹⁶.

Por una carta posterior de 1792 sabemos que el Patriarca envió la información al Conde de Floridablanca el 10 de marzo de 1789 indicando que Ugena «desde el año de 1778 [...] ha compuesto pocas obras y estas no del mejor gusto, con que se ha oscurecido aquel antiguo lustre que tuvo la Capilla por el desvelo y aplicación de buenos maestros» y aconsejando su separación de ambos puestos concediéndole una renta eclesiástica «proporcionada al sueldo que disfrutaba y al mérito de los años que ha sirve a S. M. en la Real Capilla, por no haber empleo en ella a que poderle destinar»¹⁷.

Unos meses más tarde, el 23 de noviembre de 1789, el propio Lidón y el entonces recién nombrado maestro de Rudimentos, Antonio Benito de la Plaza —el músico de voz con quien Lidón coincidía en la casa de Benavente—, dirigían un memorial en contra del rector Antonio Ugena, ya que este había realizado un examen a dos niños para dos plazas vacantes en el Colegio sin contar con su presencia. En su escrito destacan las escasas aptitudes del rector, a pesar de ser maestro de capilla:

El conocimiento de la buena voz es común a todos los músicos, maestros y no maestros de capilla, pero la inteligencia acerca de la idoneidad y demás requisitos que deben influir en aplicar o no a los niños a la música es privativa de los músicos profesores de la escuela de cantar y su enseñanza, circunstancia de que no está adornado D. Antonio Ugena, pues jamás ha cantado ni enseñado a nadie, no obstante su profesión de maestro de capilla, que ciertamente no es inseparable de la referida escuela de cantar. [...] Supuesto que la inteligencia de las cualidades que deben tener los niños para aplicarlos a la música, que es lo mismo que decir para entrar en el Colegio, no es propia de los maestros de capilla, que no poseen la escuela de cantar, como en efecto no la posee, porque no la ha estudiado D. Antonio Ugena, claramente se demuestra que a pesar de su buena intervención y deseo de acertar en todas materias, su censura en el punto de que se trata esta fácilmente expuesta a la equivocación y, por consiguiente, a llenar el Colegio de sujetos incapaces de dar otra utilidad que la de cantar versillos en la capilla mientras les dure la voz, por más que los maestros se afanen en su enseñanza, quedando después inútiles aun para sí mismos, porque careciendo de genio, inventiva y disposición para los diversos ramos de la facultad no pueden hacer progresos para su decente colocación, conforme a la voluntad del Monarca Fundador; sin que obste la satisfacción de que se aplicarán a instrumentos, porque

¹⁶ PERIS LACASA, José (coord.): *Catálogo del archivo de música del Palacio Real de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1993.

¹⁷ AGP, Personal, C^a 7315, Exp. 45.

debiendo ser estos imitadores de la voz humana, el que no tenga sensibilidad para cantar bien, mal podrá comunicarla al material instrumento¹⁸.

De nuevo la figura del receptor, Antonio Borruel, apoyó esta reclamación en contra de Ugena, recomendado tres días más tarde al Patriarca la repetición del examen con la presencia de los dos profesores.

De haberse producido efectivamente la aceptación de la dimisión de Antonio Ugena, la situación hubiese sido muy diferente durante la década de 1790 para José Lidón. Sin embargo, esta no llegó a producirse. Las peticiones del maestro se repitieron en los años 1790, 1791 y 1792 sin obtener resolución. El 22 de febrero de 1792 el Patriarca volvía a solicitar sin éxito que se admitiese su renuncia indicando la «urgente necesidad que hay de un buen maestro de capilla para que las funciones que se celebran en presencia de S.M. tengan el lucimiento que corresponde y no sean como las más suelen ser al presente de tan poco lustre que muchas veces tocan en la raya de indecorosas»¹⁹.

En agosto de 1798, los problemas se intensifican por una nueva visita al Colegio, realizada por don Miguel de Ochoa, presbítero y capellán de honor del Rey, que evidencia una nueva queja del padre de un colegial hacia el rector, así como la negativa de Ugena a someterse a un interrogatorio bajo juramento²⁰. En esta visita, a la que volveremos más adelante, los propios maestros del Colegio, incluidos Santos García Cano y Lidón, mostraron su descontento con el carácter y los métodos del rector²¹.

Posteriormente, el 13 de febrero de 1799, Ugena insistía en su petición de dimisión indicando su estado de salud y el pesar de que, aun teniendo que gastar parte de sus 18 000 reales anuales en gastos del Colegio, «lo más doloroso» fuera «el que sabiéndolo sus individuos aún no se han acabado, ni acabarán, las quejas»²². El Patriarca, en oficio del 21 de febrero de 1799 apoyando su petición en este año, resaltaba que «habiendo mandado yo hacer una visita en el citado Real Colegio, [...] conviene separarlo de él por su genio fuerte, y no a propósito para la educación que debe darse a sus jóvenes alumnos»²³. Finalmente, en un nuevo memorial de cinco años más tarde, el 16 de octubre de 1804, Ugena manifestaba encontrarse «lleno de amargura, inquietudes y disgustos consiguientes al penoso cargo del rectorado» y que había llegado «a perder su salud considerablemente, perseguido de las tercianas, lleno de fluxiones, con mucha debilidad y dolores de cabeza, y cortedad en la vista» y no encontrándose ya «con fuerzas para desempeñar o continuar en estos empleos»²⁴. El 21 de abril de 1805 se le concedía finalmente la jubilación, siendo su último oficio el fechado el 24 de dicho mes, en el cual mostraba su gratitud por haber recibido la jubilación, conservar su sueldo de 18 000 reales y un beneficio en Almodóvar del Río en el obispado de Córdoba. Ugena reconoció formulariamente sus faltas al concluir su carta «suplicando a V.E. se digne disimular y perdonarme cualesquiera disgustos que puedo haberle causado con mi falta

¹⁸ AGP, Real Capilla, C^a 160, Exp. 20.

¹⁹ AGP, Personal, C^a 7315, Exp. 45.

²⁰ *Ibid.*

²¹ En el caso del maestro de Gramática, quien dormía en el Colegio, había solicitado que se le cambiase de cuarto por ser demasiado caluroso y frío y estar afectándole a la salud. La respuesta de Ugena fue de una dureza excesiva, criticando al maestro y acusándole de mentir en su enfermedad, defendiendo además que por ese cuarto habían pasado otros maestros, como Teixidor y Osorio, quienes nunca habían emitido queja alguna (AGP, Personal, C^a 404, Exp. 4).

²² AGP, Real Capilla, C^a 124, Exp. 1.

²³ *Ibid.*

²⁴ AGP, Personal, C^a 7315, Exp. 45.

de buena dirección en los cargos de la Real Capilla y en el gobierno de este Colegio»²⁵. Antonio Ugena y Langa fallecería doce años más tarde, el 29 de abril de 1817²⁶.

La situación de desprestigio del maestro de capilla y rector desde 1788 motivó probablemente su menor interés en la composición de obras para la Real Capilla, al menos durante los dos primeros años de Lidón como vicemaestro. Una comparación de las obras conservadas de ambos compositores en el Archivo General de Palacio — admitiendo que no haya habido un extravío importante de otras obras— muestra claramente cómo Lidón ocupa el espacio compositivo de Ugena entre 1788 y 1790, a la vez que se descubre una posible causa del vacío de obras conservadas de Lidón en la primera década de 1790, cuando Ugena reactiva su labor (tabla 3.1). Desde 1797, ambos maestros componen obras para la Real Capilla, aunque con mayor intervención del maestro de capilla, exceptuando el propio 1797, año del que se conserva más actividad de José Lidón.

	José Lidón	Antonio Ugena
1788	<i>Himno Ave Maris Stella</i> <i>Himno Iste Confessor</i> <i>Misa breve sobre los dos himnos O Gloriosa Virginum y Ave Maris Stella</i> <i>Vísperas de los santos a 8*</i>	
1789	<i>Completas breves</i> <i>Misa breve sobre los dos himnos Sacris solemniis y Pange lingua</i> <i>Tres lamentaciones para el Miércoles Santo</i> <i>Lamentación Tercera del Viernes Santo</i> <i>Letanía y Salve Regina</i> <i>Villancico de los Santos Inocentes Alerta, alerta compañeros</i> <i>Miserere*</i>	<i>Lamentación Segunda del Viernes Santo</i> (puede ser de 1784)
1790	<i>Vísperas breves de los Santos y de la Virgen</i> <i>Tres lamentaciones del Viernes Santo*</i>	<i>Misa a ocho In consilio Iustorum</i>
1791		<i>Tres lamentaciones del Miércoles Santo</i>
1792		<i>Tres lamentaciones del Jueves Santo</i>
1793		<i>Letanía y Salve</i> <i>Adjuva nos y responsorio de adviento para la oposición de tenor</i> <i>Lamentación 2ª del Miércoles Santo</i>
1794		<i>Lamentación 3ª del Miércoles Santo</i> <i>Tres lamentaciones del Viernes Santo</i> <i>Responsorio de adviento Audite verbum Domini</i> (para oposición de contralto 08-05-1794) <i>Motete al Santísimo Laudo te et exalto te</i> (para oposición de contralto 26-08-1794)
1795		<i>Misa a 5 y a 8 Exaudinos Deus</i> <i>Lamentación 1ª del Miércoles Santo</i> <i>Lamentación 2ª del Jueves Santo</i>

²⁵ *Ibid.*

²⁶ FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías: *Parroquias madrileñas de San Martín y San Pedro el Real. Algunos personajes de su archivo*. Madrid: Caparrós Editores, 2004, p. 121.

José Lidón	Antonio Ugena
1797 <i>Misa breve Domine Exaudi</i> <i>Tres Lamentaciones del Miércoles Santo</i> <i>Tres lamentaciones del Jueves Santo*</i>	<i>Tres lamentaciones del Viernes Santo</i>
1798	<i>Tres lamentaciones del Jueves Santo</i>
1799 <i>Tres Lamentaciones para el Jueves Santo**</i>	<i>Misa a 4 y 8 Gaudete in Domino</i> <i>Salve a 4 y a 8</i>
1800 <i>Cuarteto para trompa obligada en forma de concierto</i> (para un examen del 27 de noviembre de 1800)	<i>Tres lamentaciones del Miércoles Santo</i> <i>Lamentación 3ª del Viernes Santo</i>
1801	<i>Lamentaciones 1ª y 3ª del Miércoles Santo</i> <i>Lamentación 1ª del Viernes Santo</i>
1802 <i>Miserere</i>	<i>Lamentación 2ª del Miércoles Santo</i> <i>Tres lamentaciones del Jueves Santo</i> <i>Lamentación 2ª del Viernes Santo</i> <i>Te Deum a 8</i> Pieza de examen para fagot (04-05-1802)
1803 <i>Tres lamentaciones para el Viernes Santo</i>	<i>Tres lamentaciones del Miércoles Santo</i>
1804 <i>Letanía de los Santos e Himno Pange lingua para la celebración de las Cuarenta Horas</i> <i>Responsorio para la oposición de contralto con viola obligada y acompañamiento</i> <i>«Verbum caro factum»*</i>	<i>Tres lamentaciones del Viernes Santo</i> Pieza para un examen de trompa

* No se conserva partitura de estas obras. Aparecen entre las obras de Lidón del inventario de piezas de la Real Capilla de 1805 (BNE, M762, fols. 178-178v).

** Soriano Fuertes realiza una relación de las obras de Lidón conservadas en Palacio en donde señala un juego completo de lamentaciones para el año 1799 compuestas por Lidón, aunque solo se conservan las del Jueves Santo. Sí se conserva un juego completo de ese año compuesto por Joao Pedro Almeida, por lo que es posible una confusión de autores por parte de Soriano Fuertes quien, además, equivoca el año de la *Misa Domine Exaudi*, indicando 1794 (SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, tomo IV, Madrid: Martín y Salazar, 1859, p. 297).

Tabla 3.1. Obras de José Lidón y de Antonio Ugena compuestas entre 1788 y 1804 para la Real Capilla.

Las obras de 1788, 1789 y 1790 se encuentran dentro de las más interesantes del catálogo de José Lidón, probablemente como consecuencia del empeño del compositor en destacar en su reciente plaza y con la situación existente con el maestro de capilla, siendo las más valoradas por el maestro Hilarión Eslava y destacadas también por Baltasar Saldoni. Las tres lamentaciones para el Miércoles Santo de 1789, por ejemplo, introducen, junto con la voz, un instrumento solista u obligado —según la propia terminología de la época—: dos violoncellos para la lamentación primera —aunque en una versión se indica violoncello y bajón solista—, una trompa para la lamentación segunda y un bajón para la tercera.

Si bien Ugena no supo moverse en un entorno complejo socialmente como el de la Real Capilla, con sus complicadas relaciones profesionales y diferentes figuras de autoridad, José Lidón muestra una completa habilidad de lo contrario. Un primer ejemplo se encuentra en el proceso de su nombramiento como vicemaestro, pero no será el único durante este periodo en el cual su figura será cada vez más valorada frente al desprestigio del maestro. El hecho de que esta situación se daba más allá de la Real Capilla, y al principio de este periodo, se demuestra con la publicación el 15 de diciembre de 1790 en el *Diario de Madrid* de los sonetos citados en el capítulo anterior

dedicados a los hermanos José y Lorenzo Lidón. El contexto de la inclusión de estos poemas es la narración del autor del artículo, Martín Onallera, de un concierto en el día de Santa Cecilia, en el que se destaca especialmente la valoración de José Lidón:

El día de Santa Cecilia entré en la Iglesia de los Ángeles, donde se estaba celebrando la solemnísimas función que los músicos hacen anualmente a su Santa Protectora, con la novedad de haber sido este año coro, púlpito y altar de los mismos profesores. Predicó Fr. Pedro Carrera, primer organista del Carmen Calzado, el cual hizo una oración tan arreglada, juiciosa y oportuna, que yo quedé admirado de oír lo que no esperaba de un organista. Concluyó con una exortación a los músicos sobre el abuso de los compositores, que iban introduciendo en el templo la música del teatro, con unas reflexiones, tan del caso y apoyadas en los Decretos Pontificios y autoridades de Santos Padres, que casi todos quedamos convencidos.

Uno de los mejores músicos de la orquesta me dijo: sepa Vm. que este religioso es uno de los más célebres organistas de Madrid, y discípulo del famoso don Joseph Lidón, primer organista de la Capilla Real. Este ramo, le respondí, está muy adelantado entre nosotros; como se ve en el resto de organistas de la misma Capilla, en San Gerónimo, Toledo, Encarnación, y varios otros parajes del Reino; con algunos otros que sin destino particular y discípulos los más del citado don Joseph Lidón, se hallan en esta Corte.

Igualmente me dijo: tenemos sumamente adelantado y numeroso el ramo de violinistas, en el cual son tantos y tan buenos que no me puedo explicar como quisiera; y asimismo se van criando algunos hábiles oboeses sobre la escuela del insigne Barli, con otros singulares instrumentistas, como don Manuel Julián en la flauta, Gorosain [sic] en el bajón, Bruneti y Zayas en el violón, Monroy en el contrabajo, y otros, etc²⁷.

Las referencias a la condición de discípulo de José Lidón para garantizar la buena formación y valoración de un músico continuaban durante todos estos años. Es el caso de Mateo Albarrán, a quien se nombra segundo organista de la catedral de Valladolid en 1792 indicando su relación discipular con José Lidón²⁸.

Durante estos años, la participación de Lidón como miembro del tribunal de oposiciones se centró en las convocatorias para plazas de voces de la Real Capilla. No le encontramos entre las oposiciones de violín de marzo de 1789 o de bajón de 1791, sin embargo le encontramos como examinador, como parece lógico dada su condición de maestro de estilo de cantar, en las pruebas para contralto de agosto de 1794 y en años posteriores²⁹. Si en las de 1794, el rechazo a los opositores se debe a «no concurrir en ellos las principales circunstancias que pide el edicto fijado», las siguientes son más explícitas en lo que respecta a los requisitos, lo que proporciona de nuevo una interesante información sobre la consideración de Lidón. En el examen para una plaza de contralto del opositor Carlos Mauro del 4 de agosto de 1795, el informe de los jueces indicaba que «su voz es de poco cuerpo, defectuosa y cansada. En la suficiencia o destreza está muy corto, y en el buen gusto o Arte de cantar no tiene método». Otro examen para contralto del 17 de octubre de 1795, y con Lidón entre los examinadores, señalaba del opositor Pablo Varea que «su voz no tiene la extensión en las cuerdas principales y precisas, ni la calidad de ella es de buen contralto. En la suficiencia se halla corto, en el Arte o buen gusto de cantar carece enteramente de su conocimiento; y no tiene agilidad en la garganta». El 16 de abril de 1798, en relación a una plaza de tenor, se destacaba del solicitante que carecía «de la posesión en el arte y gallardía del canto por el corto tiempo que hace se halla instruyéndose en esta facultad». Esta

²⁷ *Diario de Madrid*, 15 de diciembre de 1790, p. 1400.

²⁸ Actas capitulares de la catedral de Valladolid, volumen 10 (1787-1805), cabildo del 3 de febrero de 1792, fol. 148, cit. en LÓPEZ-CALO, José: *La música en la Catedral de Valladolid*, vol. VII. *Documentario musical (I). Actas capitulares (1547-1829)*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2007, p. 285.

²⁹ Para la información de estas oposiciones: AGP, Real Capilla, C^a 124, Exp. 1 (Solicitudes y concesiones de plazas, licencias y ayudas a músicos de la Real Capilla (1615-1799)).

condición diferenciadora que se relaciona con el arte o con el buen gusto aparece de nuevo como un rasgo distintivo de la Real Capilla respecto a otras instituciones religiosas en un oficio de Antonio Ugena fechado el 4 de agosto de 1795 en el que opina sobre la no idoneidad del colegial Bernabé Scheffler, alumno del Real Colegio desde 1787³⁰ e hijo del trompa de la Real Capilla Antonio Scheffler, para una plaza de contralto en la Real Capilla, recomendando que Santiago sería un mejor destino, ya que «el delicado desempeño, auditorio y circunstancias de la Real Capilla no son lo mismo que en las catedrales». Se le examinó el 12 de agosto de 1795, con Ugena y Lidón en el tribunal, quienes indicaron que «en la música está medianamente impuesto; y nos parece que podrá ser un buen contralto si se aplica constantemente; pero notamos en él alguna flojedad genial para cantar con gala en lo que se llama buen gusto». Scheffler permaneció en el Real Colegio hasta 1797³¹, por lo que la acción de Lidón para la educación del gusto de la Real Capilla seguía siendo esencial en este periodo. Es desde luego un importante matiz de diferenciación apelando al gusto, arte o genio, con Lidón como figura clave de la misma³². Que la opinión de Lidón, al menos sobre este asunto, era más valorada que la del mismo maestro de capilla, lo demuestra la comparación de los informes que tanto Ugena como Lidón realizan de Scheffler en un nuevo examen en 1797. El 23 de abril de ese año, Ugena indica del cantor lo siguiente:

Fundado en las tres precisas cualidades de voz, destreza y buen gusto que debe tener un cantor para capilla; y en lo que a este se le observa cuando le he puesto a cantar en los primeros coros; y *Admirables* a solo para reservar al Señor en las Cuarenta Horas: la voz de este D. Bernabé es de contralto, tiene bastante extensión, pero es de poco cuerpo o lleno para cantar en coros; y se le nota en los puntos o cuerdas que unen la voz de pecho con la de falsete alguna violencia y desafinación que no tenía cuando se le examinó de orden de V. E. en Agosto de 1795, cuyas cuerdas son de mucho uso en las obras de capilla, y a solo. En la destreza de la música está en un estado regular, pero en cuanto al buen gusto o gala de cantar, se halla con la misma flojedad y languidez que tenía cuando se le hizo el referido examen, y en esta cualidad del cantar con gala y espíritu, que es esencialísima a un cantor y favorece mucho para disimular algunos defectos de la voz, fue en la que más desconfiaron los examinadores que le oyeron; porque esta flojedad conocieron que es genial en dicho pretendiente, y que los defectos geniales con dificultad se corrigen. Por lo que (sin embargo de la escasez que hay de buenas voces) respecto de los referidos defectos que se notan en este pretendiente, y atendiendo a que su voz es de contralto entero, en los cuales, por buena que sea, no es por lo regular de tan buena duración para la servidumbre como las voces de los castrados, y que, así como puede elegir el estado de sacerdote, que son los más necesarios para el desempeño de las Pasiones en Semana Santa, puede también no elegirlo: me parece, Sr. Emmo., que en el mencionado D. Bernabé Scheffler

³⁰ Morales, N.: *Las voces...*, p. 164.

³¹ AGP, Real Capilla, C^a 105, Exp. 1 (listas de colegiales de los tres meses últimos de 1795).

³² En otras pruebas para salmistas y capellanes de altar, Lidón no se encuentra entre los jueces. Para la prueba como salmista de Juan Bautista Borau, en octubre de 1795, se indica que «su voz en las cuerdas medias y altas es bastante corpulenta, sana y de buena calidad, y en las cuerdas bajas es escaso. Está medianamente impuesto en el canto llano. No ha hecho ejercicio de música porque no tiene inteligencia de ella. Y mediante estas circunstancias o cualidades de su voz, nos parece que es un sujeto de lucimiento para el altar. Para salmista no le consideramos tan proporcionado por la escasez de las referidas cuerdas bajas, que son muy necesarias en la servidumbre de esta clase» (AGP, Real Capilla, C^a 124, Exp. 1). Parece por tanto que la condición del arte y gusto no es necesaria en este cuerpo y, por tanto no se requiere la presencia de Lidón. En un oficio de 27 de febrero de 1757, el cardenal Mendoza solicita información para conocer los requisitos para ser diestro en el canto llano, entre los cuales no aparecen estas cualidades. La respuesta indica que «Primeramente se ha de ver cómo rige las Antífonas de Vísperas de un Santo que tenga el rezo propio, guardando la cuerda de todas ellas; y también se hará cantar un Responsorio a elección de los examinadores: y entonar los salmos y cánticos que se le preguntaren: con lo que se puede formar juicio de la inteligencia en dicho canto llano. Por lo que toca a la voz, ha de constar de doce puntos desde octavo tono abajo, hasta Dlasolre arriba, los cuales han de ser de buena calidad y firmeza, así en los bajos y medios como en los altos» (AGP, Real Capilla, C^a 138, Exp. 1).

no se halla cualidad música que merezca atención; y que no está proporcionada a lo que solicita en su citado memorial de 7 del corriente³³.

Parece que esta declaración no fue suficiente, ya que cuatro días después, el 27 de abril, José Lidón informa de manera muy diferente acerca de Scheffler ante la petición de su opinión por parte del Patriarca tras recibir la información de Ugena. En su informe, Lidón aprovechó para criticar la forma de vida de los alumnos en el Colegio:

Emmo. Sr.

En cumplimiento de lo que V. Ema. se digna ordenarme en su carta del 25 del presente, acerca de que le informe sobre el estado en que se halla D. Bernabé Scheffler, colegial más antiguo del Real de Niños Cantores de S. M., lo ejecuto en los términos siguiente:

En orden al estado actual de su voz, digo: cómo no solo se halla como cuando fue examinado, sino que la tiene del todo formada, y es de la mejor calidad, y de una extensión muy dilatada.

Por lo que respecta al método, o escuela de buen gusto de cantar, se halla instruido por principios metódicos y propios para el ejercicio de un cantor de iglesia.

En cuanto a su destreza, aunque no es en el día de las más superiores, es la muy suficiente; mayormente para el desempeño del surtido de obras que se practican en la Real Capilla bajo cuya práctica tiene tomados todos sus conocimientos.

Lo único en que le hallo falto es en la posesión de toda aquella libertad o satisfacción de ánimo que se requiere para cantar en público, la cual no se adquiere sino a fuerza de muchos actos prácticos, de los cuales ha carecido hasta el presente, por la privación que ha tenido y tiene en el método de vida que se observa en el Colegio donde reside, y de la que nace la poquedad de espíritu, que por punto general se halla en todos sus individuos.

Este es mi sentir como asimismo el de que el referido D. Bernabé Scheffler lo juzgo útil y al propósito para servir la plaza de contralto de la Real Capilla atendiendo, además del mérito que le asiste, a la escasez en que hay de su cuerda de voz.

Cuyo dictamen, sujeto al superior de V. Ema., este su más reconocido súbdito Q. S. M. B.

Josef Lidón. Madrid 27 de abril de 1797

[para] Emmo. Sr. Cardenal Patriarca

Scheffler ingresó efectivamente como contralto de la Real Capilla, aunque con retención de sueldo, ya que en 1801 solicitaba que se le adjudicase el sueldo completo³⁴. En este caso, el criterio de Lidón, como vicemaestro y maestro de estilo de cantar prevaleció sobre la opinión del propio maestro de capilla.

El buen criterio de Lidón para la selección de las mejores voces y su prestigio trascendieron a otras instituciones más allá de la Real Capilla. Es interesante el caso de la catedral de Jaén a comienzos del siglo XIX, siendo Ramón Garay, el alumno de Lidón, todavía maestro de capilla de la catedral en unos años de diferencias de este músico con el cabildo³⁵. En reuniones capitulares del 24 de noviembre de 1801 y del 5 de febrero de 1802, se acordó que un representante del cabildo, el señor Mahamud, debía citarse con José Lidón en Madrid para informarse de las mejores voces para la capilla de música de la catedral y en concreto de un músico especialmente recomendado por Lidón. Este resultó ser Miguel Fernández Mayoral, tenor primero de la iglesia de

³³ AGP, Real Capilla, C^a 124, Exp. 1.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: «Ramón Garay (1761-1823), maestro de capilla de la catedral de Jaén», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, Universidad de Cádiz, n^o 17 (2011), pp. 1-27, especialmente pp. 15-17.

Murcia, que es finalmente contratado como tenor primero por 700 ducados el 27 de abril de 1802 en Jaén tras escribir Lidón que es quien llenaría los deseos del cabildo³⁶.

Otro ejemplo nos muestra la importancia de Lidón —en lugar del maestro de capilla— como figura de comunicación con otras instituciones, en este caso en relación a un instrumentista. El trompista Miguel Bargiela fue admitido con tres reales diarios en la catedral de Tuy en 1802, pero con la obligación de aprender a tocar el fagot. El cabildo solicitó que se pidiese este instrumento a José Lidón en Madrid con la mayor brevedad³⁷.

Actividad docente en el Real Colegio y expulsión de Alfonso Lidón

Mientras ocurría el complicado proceso selectivo para ocupar la plaza de organista en 1788, falleció el maestro de Rudimentos del Real Colegio, Lino del Río³⁸. El 2 de abril era nombrado para ese puesto el músico Antonio Benito de la Plaza³⁹, quien recibe recomendación de la Condesa-Duquesa de Benavente al haber sido músico de voz de su formación, como ya se ha comentado. Junto con Lidón, maestro de Estilo Italiano, y Santos García Cano, maestro de Gramática y vicerrector del Colegio en los años posteriores, estos tres maestros impartirán la enseñanza a los colegiales durante los primeros años de este periodo.

A finales de 1791 se realizaron una serie de propuestas de reformas para la enseñanza en el Real Colegio en relación a la revisión de las Constituciones del centro que afectaban muy directamente a José Lidón, ya que se referían a la eliminación de las dos categorías de maestros de música del Colegio para buscar la equiparación de sus funciones. Desconocemos quien realizó dicha propuesta, pues ya en el documento en el que aparece se pretende el anonimato de su autor⁴⁰. Estaba basada en que el actual maestro de Rudimentos —Antonio Benito de la Plaza— se diferenciaba de sus predecesores en ser «tan brillante como notorio y cuyo mérito en el arte de cantar según el gusto más refinado es bien patente a toda la profesión». Con esta idea, el autor de la propuesta ponía en duda la necesidad de un maestro para enseñar los primeros rudimentos musicales y otro para el estilo de cantar, defendiendo la idea de dos maestros que se ocuparan íntegramente de la educación de sus alumnos, diferenciados, por tanto, en dos grupos. La transcripción de parte del documento es, además, muy ilustrativa para algunos aspectos de la enseñanza durante esos años, aunque su tono muestra una clara crítica hacia el método establecido en el que, tras aprender unos años con el maestro de Rudimentos, los alumnos accedían al maestro de Estilo Italiano:

Empiezan estos niños a cantar en la tierna edad de 8 o 9 años, edad la más susceptible de impresión, y como en ella todo su trabajo se hace por imitación, si el maestro que le rudimenta

³⁶ Actas Capitulares de la Catedral de Jaén, cabildos del 24 de noviembre de 1801, del 5 de febrero de 1802 y del 27 de abril de 1802, cit. en JIMÉNEZ CAVALLE, Pedro: *Documentario musical de la catedral de Jaén, I...*, pp. 364-365. También en CAPDEPÓN VERDÚ, P.: «Ramón Garay...», p. 17.

³⁷ Actas capitulares de la catedral de Tuy, volumen XXVII, 9 de julio de 1802, fol. 208v, cit. en TRILLO, Joám y VILLANUEVA, Carlos: *La música en la catedral de Tui*. La Coruña: Diputación de La Coruña, 1987, p. 439.

³⁸ En 1818, Lidón, por entonces maestro de la Real Capilla y en relación a la solicitud de un aumento de la pensión de la viuda de Lino del Río, Braulia López, realizó un informe a favor de su antiguo compañero destacando su actividad como tiple de la Real Capilla mientras fue colegial y su perfecto servicio de la plaza de maestro de Rudimentos. Debido a los pocos años que ocupó la plaza de maestro, dicho aumento no fue concedido (AGP, Personal, C^a 7315, Exp. 14).

³⁹ AGP, Real Capilla, C^a 138, Exp. 1.

⁴⁰ AGP, Real Capilla, C^a 105, Exp. 3.

posee con perfección el arte de cantar y tiene facultades para instruirle, desde la primera lección se le infundirá; de modo, que con buen gusto, formará la escala, manejará la voz y economizará el aliento; con el mismo solfeará, acomodará letra y lo hará todo de suerte que cuando le llegue el conocimiento especulativo del método y la edad en que ahora pasan a la segunda aula [la del maestro de Estilo] se hallará habituado en él, con tantas ventajas que sin mudar de aula no será temeridad decir que habrá algunos que además de salir mejores cantores, ganaran uno, dos o más años para utilidad de la Capilla, y beneficio suyo.

Al contrario sucederá con la división de enseñanza en Aula de Rudimentos y Aula de Estilo, de cuya separación necesariamente resulta que al entrar los colegiales en la segunda tienen por su edad entorpecida e incapaz de modificar la garganta, y la que pueden adquirir es preciso que sea trabajosa y escasa, de que nace echarse menos en los colegiales que cantan aquella agilidad de garganta propia de sus años, y en su lugar se descubre demasiada inclinación al cantar patético, sin que se conozca haya otra causa que la torpeza adquirida por la pérdida de los mejores años.

Resulta también que un colegial acostumbrado ya al método, explicación e insinuaciones del primer maestro, pierde mucho tiempo en comprender el modo y dirección del segundo; y últimamente, resulta otro perjuicio de la mayor consideración, que es el siguiente.

De los diez colegiales que componen el Colegio, solo tiene dos discípulos el maestro de Estilo, y seis el de Rudimentos, por que los dos restantes están aplicados uno a la composición y otro al violón. Esta desigualdad de matrículas es perniciosísima, porque los dos de la de Estilo, que son los de mayor edad, mayor reflexión, los más adelantados y por consiguiente los menos necesitados de tiempo para su lección, tienen una hora cada uno, al paso que los seis de Rudimentos (que por más niños, más ignorantes, y menos reflexivos, necesitan lección más larga) tienen que repartir en la suyas, las dos horas de su clase, cuyo perjuicio en conciencia está pidiendo remedio.

Así pues, esta petición incluía que dejasen de existir las plazas de maestro de Rudimentos y de Estilo Italiano en el Colegio para convertirse en dos plazas de «maestros de música» y en los próximos edictos para proveer las plazas de maestro de música del Real Colegio se solicitara que los pretendientes fueran «músicos científicos en los rudimentos de la música antigua y moderna, hábiles en el arte de cantar con método y gusto» y que además supieran acompañar bien al clavicordio y con conocimientos de composición, aunque este último era el requisito menos principal.

Lidón debió oponerse enérgicamente a esta propuesta, que como sabemos por la información de años posteriores no llegó a buen puerto. En el mismo documento anterior, se reflejaba el hecho de que el maestro de Estilo Italiano no sufría perjuicio con la reforma —defensa que probablemente se debía a quejas previas de Lidón—, ya que no suponía una reducción de sueldo o de aumento de la carga de trabajo y que se le recompensaba «dirigiendo los niños a su modo desde el principio, sin tener que desbistar en ellos los defectos que a su juicio pueden haber contraído en la otra escuela por falta de buen gusto al comenzar su carrera».

No conocemos la contestación del propio Lidón a esta propuesta que claramente pretendía disputar su consideración como figura de referencia en el Colegio, pero sí la defensa que Gaetano Brunetti realizó del maestro de Estilo Italiano. Ante la reforma de las Constituciones del Colegio, el Patriarca solicitó la opinión del futuro director de música de la Real Cámara. En su informe realizado el 24 de diciembre de 1791⁴¹, Brunetti comenzaba aconsejando una mejor dieta alimenticia de los alumnos y una reducción de la actividad docente en el periodo de verano, a la vez que proponía que los alumnos acudieran con su maestro a las «academias particulares de casas distinguidas y de honor» para que con la práctica adquiriesen «finura, delicadeza y buen gusto según el profesor que maneja el instrumento», recomendaciones que coinciden con las que

⁴¹ Conocemos la fecha del informe por una nota del propio Brunetti que se refiere a él en AGP, Real Capilla, C^a 79, Exp. 6.

hiciese el propio Lidón en 1786. En relación a la eliminación de las dos plazas de maestros de música y de su equiparación de funciones, Brunetti mostró su total desacuerdo defendiendo el modelo establecido:

En primer lugar, si se suprimiese la escuela de Rudimentos, reduciendo a dos escuelas distintas y diferentes, como realmente serían dejando de hacer tránsito de la de Rudimentos a la de Estilo, poniendo como indica la constitución dos maestros que empiecen desde luego a enseñar los Rudimentos y Estilo, serían verdaderamente dos escuelas distintas, como se convence del modo siguiente. Enseñar un maestro los Rudimentos y, perfeccionados en estos los colegiales, pasar a la de Estilo no es más que un modo progresivo de enseñanza con dos maestros bajo unos mismos principios⁴².

En una carta posterior al anterior informe, fechada el 29 de febrero de 1792, Brunetti advertía de las intenciones de la propuesta en contra del maestro Lidón y se posicionó claramente a su favor, criticando la enseñanza del canto desde el comienzo del aprendizaje y defendiendo la enseñanza instrumental. En su escrito, detectamos nuevamente la habilidad de Lidón para moverse en el complejo entorno de la Real Capilla:

El mismo papel manifiesta claramente que su autor o autores tienen decidido espíritu de partido contrario a D. Josef Lidón, pues todo el amontonamiento de aparentes razones con que está formado se reduce en substancia a querer igualar el maestro de Rudimentos con el de Estilo, olvidándose enteramente del objeto principal que es el desempeño de las obligaciones del colegial en la Real Capilla, con el adelantamiento en la profesión música de que ha de subsistir toda su vida incurriendo en la debilidad de no proporcionarle medio suficientes y decorosos al Colegio para su salida, abandonándole a mendigar la instrucción instrumental que es cabalmente en lo que se ha de apoyar y esperar su buena colocación. Y aunque les concedamos gratuitamente lo que proponen en su papel, de las impresiones del canto en las primeras lecciones, siempre resultaría todo el cúmulo de inconvenientes que tengo expresados en mi primera instrucción. A este fin y convencido de estas máximas D. Josef Lidón se opondría en la Junta, con lo mismo que yo digo a la letra y por la práctica que tiene del Colegio en los muchos años que lo frecuenta, afirmaría lo propio que yo en los demás particulares como me dice V. Ema. y prescindiendo de si Lidón ha hecho o no extraordinarios movimientos para hacer valer sus ideas, pues a mí me son muy indiferentes y no debo introducirme en averiguaciones de esta clase, lo cierto es que si son las mismas que yo concebí en mi papel anterior como afirma V. Ema. nos hemos hallado los dos en un mismo pensamiento, y a la verdad tengo complacencia en que yo opine como Lidón o este como yo, porque estoy bien convencido que en mí no se halla espíritu de partido respecto de Lidón, que no adulo ni tengo necesidad de mendigar sus máximas, pero si estas convienen con las mías que en esta parte siguen la verdadera justicia, no solo no me avergonzaré de que este las sostenga, publique y haga extraordinarios esfuerzos para sostenerlas sino que complaceré en confesar y afirmar que las mías son enteramente iguales a las suyas, y no me separaré de este dictamen mientras prepondere en mí el peso de la justicia que me las inspira, pero sobre todo yo jamás he sido casado con mi parecer, he dicho sencillamente lo que he sentido y estimado conveniente, no para que se haga lo que yo digo sino para que V. Ema. resuelva lo que le pareciese⁴³.

El hecho de que Lidón estaba en contra del cambio de los maestros lo conocemos por un documento titulado como *Dictamen sobre el modo de la enseñanza* fechado el 8 de enero de 1792, nuevamente intencionadamente anónimo pues tiene recortado el nombre del autor al final del mismo. Se trata de una carta dirigida a Brunetti tras sus primeras opiniones acerca de la reforma de las Constituciones del Colegio. En relación a la propuesta número trece —que es precisamente la de la eliminación de las plazas diferentes de maestros de música— se le pide que «reflexione sobre sus fundamentos» y advirtiéndole «que en ellos han convenido cuantos facultativos lo han visto, excepto

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

Lidón»⁴⁴. El peso de los dos músicos o los «extraordinarios movimientos para hacer valer sus ideas» que realizó Lidón fueron desde luego considerados, ya que las dos plazas de maestro de Rudimentos y de Estilo Italiano se mantendrían en el futuro.

El 7 de abril de 1793 la plaza de maestro de Rudimentos fue ocupada por Joao Pedro de Almeida, quien participó también en la elaboración de material didáctico para el Colegio. El 15 de febrero de 1805 indicaba que, tras haber «observado alguna escasez de solfeos en el Real Colegio de Niños Cantores», había formado una colección de dos partes con las lecciones que había trabajado con sus discípulos para ser usada en el Colegio⁴⁵. Almeida también intervendría en la labor compositiva de la Real Capilla desde abril de 1798, cuando le aumentaron su sueldo en 400 ducados para «la obligación de componer las músicas que se le mande para la Real Capilla»⁴⁶. Una nueva muestra de que Lidón podía hacerse cargo en ocasiones de la asignatura de Rudimentos es la negativa de Ugena a una solicitud de Almeida para ausentarse por un viaje a Astorga en 1803, en la cual el rector Antonio Ugena indica, entre otros motivos, que «no es razón para recargar al otro maestro de música, no siendo en caso de enfermedad o por un desahogo de ocho o quince días». Además, en su informe el rector demuestra el poco aprecio que tenía hacia el maestro de Rudimentos, ya que indica «su mala asistencia a este Colegio y la flojedad con que dirige a estos discípulos»⁴⁷.

En 1793, José Lidón tiene que enfrentarse a una complicada situación en el Colegio generada por el comportamiento de su sobrino Alfonso, hijo de su hermano Juan Lidón Blázquez. Alfonso Lidón, quien sería uno de los principales músicos de la familia convirtiéndose posteriormente en primer organista de la Real Capilla, es admitido como alumno del Real Colegio en mayo de 1784⁴⁸. En 1791 le encontramos entre los tres colegiales que asistieron junto con los músicos de la Real Capilla a las funciones de Semana Santa en Aranjuez, a las que también acudió José Lidón en calidad de organista⁴⁹. De un oficio fechado el 14 de mayo de 1793⁵⁰ sabemos que, debido a una conducta poco decorosa que compartía con sus compañeros colegiales Mariano de Guzmán y José de Ricosaltos, contrajo en la época de Semana Santa de ese año el «mal gallico» (sífilis) tras algunas salidas del colegio, las cuales estaban permitidas con el pretexto de asistir a clase de instrumento. Para su curación, en lugar de informar a un maestro o al rector, solicitaron la ayuda del asistente del cirujano por medio de un criado del Colegio, quien ocultó a sus superiores esta situación. En el mismo informe se indica que Alfonso «temía que llegase a noticia de su tío don José Lidón». De estos colegiales se destacaba que tenían «falta de modestia» y que eran, especialmente Mariano y Alfonso, «altivos y soberbios»⁵¹. Ante este hecho, las autoridades del Colegio deciden expulsar a los tres colegiales, dado que eran un «mal ejemplo y que

⁴⁴ AGP, Real Capilla, C^a 79, Exp. 6.

⁴⁵ AGP, Personal, C^a 47, Exp. 17 (expediente personal de Juan Pedro Almeida).

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ MONTERO GARCÍA, J.: «Los Lidón...», p. 72.

⁴⁹ BNE, Mss 14018/14, cit. en ASENJO BARBIERI, F.: *Legado Barbieri*, vol. 2..., p. 167.

⁵⁰ AGP, Personal, C^a 549, Exp. 38 (expediente personal de Alfonso Lidón).

⁵¹ Mariano de Guzmán es el alumno a quien Antonio Ugena castigó físicamente en 1788 y ocasionó las quejas hacia la figura del rector. Debía ser alumno de clave, pues en la celebración de la Semana Santa de 1791 acompaña con este instrumento el canto de las Lamentaciones de la Real Capilla en palacio, mientras los músicos de la Real Capilla realizaban las funciones en Aranjuez (BNE, Mss 14018/14, cit. en ASENJO BARBIERI, F.: *Legado Barbieri*, vol. 2..., p. 169). En el oficio del expediente de Alfonso Lidón se le señala como cabecilla del grupo en las «proposiciones deshonestas de estos tres colegiales y acciones impúdicas».

divulgado en el público traería en escandaloso» y porque en el Colegio «todas sus oficinas son comunes y que por necesidad lo ha de ser el trato [...], y de consiguiente difícil el que estando ya viciados dejen de contagiar extendiendo el vicio a los más chicos e inocentes». Para la expulsión de estos alumnos y para que la reputación del Colegio no se viese afectada, se recomendó que los padres o tutores solicitasen por su cuenta la separación de la institución alegando que necesitaban dar clase en otro lugar u otro tipo de motivo. Así lo hizo José Lidón tras pedirle que «se lleve a su sobrino pues hoy es el más culpado por el contagio de que ya resulta está enterado». El día 6 de junio de 1793, el rector Antonio Ugena anunciaba la disponibilidad de tres plazas libres en el Real Colegio.

De este hecho acontecido con Alfonso Lidón podemos obtener una interesante información adicional. En el informe recomendando su expulsión y como justificación de exigir su buen comportamiento, se señala que «cada colegial le cuesta al Rey más de setecientos ducados al año, y según los proyectos de Lidón, más de mil», lo que nos permite suponer que Lidón tenía proyectos para el Real Colegio ya en ese año.

Este suceso debió preocupar a Lidón y estuvo probablemente relacionado con la separación del dormitorio de los colegiales en seis alcobas independientes tras los años de la Guerra de Independencia. Todavía en 1819, Lidón, en su recomendación para que el colegial José María Apezteguia, hijo del por entonces bajo de la Real Capilla Nicolás Apezteguia, tomara clases de violín con Luis Beldrof por haber perdido su voz de tiple, advertía que el muchacho debía ser acompañado por su madre o persona de confianza a la casa del maestro para así «impedir el que este colegial no se extravíe, como en otro tiempo acontecía con otros colegiales que salían a este mismo efecto»⁵².

A pesar de este incidente, José Lidón estuvo muy comprometido con la educación musical de Alfonso y se hizo cargo de él una vez que fue expulsado del Colegio. El 4 de mayo de 1798, Alfonso dirige una petición al cabildo de la catedral de Jaén para ser admitido como organista en una plaza que se había quedado vacante indicando que se halla «en la suficiencia necesaria en esta carrera, cuyos conocimientos tiene adquiridos en el espacio de 14 años, bajo la sola dirección y enseñanza de su tío D. Josef Lidón», habiendo sido alumno del Real Colegio «por tiempo de nueve años, y los restantes cinco en su compañía donde al presente reside»⁵³, deduciéndose de ello que tras su marcha del Colegio siguió estudiando cinco años con su tío, residiendo en la casa en donde este vivía con su mujer Josefa Aguado⁵⁴.

En 1805, cuando tras el ascenso de José Lidón al magisterio de la Real Capilla es necesario proveer una nueva plaza de organista, Alfonso, entonces primer organista de la Real Iglesia de San Isidro de Madrid, entrará a ocupar esta plaza. Para esta ocupación se solicitó un informe en mayo de ese año a José Teixidor, en vista del cual se decidió su contratación ya que había «bebido enteramente el espíritu de su tío»⁵⁵.

La visita del Colegio realizada en el año 1798 mencionada anteriormente es de gran interés para conocer algunos aspectos de la vida diaria de Lidón en dicho centro en los años finales del siglo. Las declaraciones que el maestro realizó ante el visitador don Miguel de Ochoa no solo mostraban su disconformidad con el rector, sino que también

⁵² AGP, Personal, C^a 119, Exp. 5.

⁵³ JIMÉNEZ CAVALLE, Pedro: *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II. Documentos de Secretaría*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2010, p. 338, entrada 474.

⁵⁴ En el capítulo IV se incluye una relación de las casas que poseía Lidón en el momento de su fallecimiento incluidas en su testamento.

⁵⁵ AGP, Personal, C^a 549, Exp. 38.

pretendían reivindicar algunos cambios en el funcionamiento de las clases⁵⁶. Respecto a la figura de Antonio Ugena, Lidón indicaba su descuido en la vigilancia de las horas de estudio de los colegiales y de su buena presencia y aseo, señalando además que no les proporcionaba una adecuada educación ni un buen trato, dirigiéndoles «con sobrado rigor», de manera que los alumnos «oprimidos con semejante dureza, están poseídos de una cobardía y temor muy nocivo a los adelantamientos de su facultad música». En lo que respecta a su relación personal con Ugena, Lidón señaló haber «sufrido diferentes desaires concernientes a su ejercicio de maestro», como no contar con él cuando se preparaba el material de enseñanza, no disponer de una llave del armario donde dicho material se guardaba o de no reparar el vidrio de las ventanas que se se encontraban junto al clave y no proporcionar un brasero para calentar el aula, con el consiguiente frío para la impartición de las clases. Además, el hecho de que Ugena no atendiese a su obligación como maestro de composición es utilizado por Lidón para destacar que es él quien se encarga de las lecciones de esta materia, además de enseñar órgano y acompañamiento, a pesar de que su obligación no era más que la de enseñar el estilo de cantar con buen gusto. En este punto, Lidón aprovechó también para intentar una mejora de su consideración como maestro y de su remuneración. Así, el maestro resaltaba haber estado enseñando durante 29 años, además de lo correspondiente a su clase, la composición, el órgano y el acompañamiento, sin haber recibido aumento de sueldo alguno, lo que sí había sucedido con el maestro de Rudimentos, y reclamaba que se efectuase el examen anual de los colegiales para demostrar aptitud suficiente para pasar de la clase de Rudimentos a la suya.

En sus declaraciones, Lidón también criticó algunos aspectos del Colegio, como la escasa ración de alimentos que recibían los colegiales o el mal trato del que estos eran objeto por parte de algunos criados. Igualmente volvía a reivindicar otra manera de actuar para el periodo de verano, en el cual se impartía clase una semana sí y otra no alternándose los dos maestros, por lo que a menudo se repetían las lecciones. Además, reclamaba que su clase, que comenzaba a las ocho y media de la mañana, debía de tener una duración de solo una hora y media y la de Rudimentos de dos horas, y no al revés como entonces sucedía, ya que tenía un menor número de alumnos que Almeida y además estaban mejor preparados.

La diversa labor de enseñanza que realizaba Lidón aparece en una solicitud del año 1801 realizada por los dos colegiales Pedro Herrero y Lorenzo Nielfa, en la que solicitan que José Teixidor les pueda continuar enseñando composición al no haber ningún profesor en el Colegio que lo haga⁵⁷. Esta afirmación es extraña si consideramos las anteriores declaraciones y el cuadernillo *Explicación de la composición* fechado en 1793 de José Villa que se comentó en el capítulo anterior, claro ejemplo de la labor docente de Lidón en la composición durante estos años, incluso más allá del Real Colegio, ya que no consta que José Villa fuese alumno del mismo. En la petición de los dos colegiales se aclara que al menos la labor de profesor de órgano sí estaba siendo realizada por Lidón.

Dn. Josef Lidón, maestro que es de este Colegio para solo el buen gusto de cantar, hace siete y ocho años que voluntariamente da lección de órgano a este colegial Pedro Herrero; y se ofrece, del mismo modo, a continuar dándole también lección de composición música para organistas.

⁵⁶ Las declaraciones de Lidón se encuentran en el informe completo de la visita en AGP, Real Capilla, C^a 79, Exp. 5.

⁵⁷ AGP, Administración General, C^a 6776.

Problemas en la Real Capilla en la década de 1790

Desde marzo de 1787, tras la solicitud del capellán mayor ante el aumento del coste de la vida, se esperaba en la Real Capilla la concreción de un plan de aumento de la dotación que no llega a aprobarse hasta el Consejo de Estado del 7 de junio de 1793⁵⁸. En agosto de ese mismo año, el grupo de instrumentistas de la orquesta de la Real Capilla —encabezados por José de Zayas y Joaquín Garisuaín— y el conjunto de los músicos de voz junto con los organistas —entre los que se incluyen en primer lugar Francisco Yanguas y José Lidón y participan también Juan Sessé, Félix Máximo López, José Teixidor, Felipe Martínez, Vicente Pérez, José de la Torre, Miguel López Remacha, Manuel García, Policarpo Pérez y Casiano Cava— envían memoriales para reivindicar que el aumento de sueldo sea especialmente generoso con ellos, en atención a su labor, esfuerzo y sueldos disfrutados hasta entonces. En estos escritos se observa el enfrentamiento entre sí de estos dos grupos de músicos, alegando cada uno un mayor esfuerzo y papel principal en la música interpretada en la Real Capilla a costa del otro grupo⁵⁹, además del mayor sueldo que disfrutaban ya las voces. El plan definitivo redactado en 1794 tuvo especialmente en cuenta las rentas más bajas de la orquesta. Si la media en el incremento salarial se situó entre el 29 y el 30 por ciento, los aumentos de los sueldos que eran superiores a 12 000 reales —maestro de capilla, primer organista, dos primeras voces de tiples, contraltos y tenores y primer bajo— se situaron en torno al 25 por ciento, mientras que los incrementos de los sueldos inferiores a 10 000 reales eran superiores al 30 por ciento. Con respecto a la diferenciación de los dos grupos de músicos, los instrumentistas se vieron favorecidos frente a las voces y, entre ellos, especialmente los violinistas. Así, para los sueldos de 10 000 reales anuales, los instrumentistas vieron incrementado un 35 por ciento su sueldo frente al 30 por ciento para las voces, y en el caso de los sueldos de 12 000 reales anuales, solo se aumentó un 25 por ciento a las voces frente al 33 por ciento de primeros violines y flautas u oboes. En el caso de Lidón, su sueldo de 16 000 reales anuales iba a verse aumentado en un 25 por ciento con el incremento de 4000 reales.

Este plan de aumento de dotación parecía que iba a poder mitigar las disputas entre los músicos de la Real Capilla. Sin embargo, nunca llegó a realizarse y se vio paralizado por las necesidades económicas de la Tesorería Mayor en estos años. A finales de 1794, estas dificultades provocarían una disminución importante del sueldo de José Lidón, frente al aumento esperado. Un Real Decreto imponía la elección de un solo sueldo a aquellos individuos que disfrutaran de varios salarios aunque tuvieran diferentes empleos, como en el caso de Lidón. Así, el músico recibía ese año la siguiente orden:

Muy Señor mío: habiendo resuelto S. M. por punto general un Real Decreto de 29 de agosto de este año, que ninguna persona de cualquier estado o condición que sea pueda disfrutar más de un sueldo, aunque tenga diversos empleos, quedando a su arbitrio la elección del sueldo con que se le haya de asistir y que esta providencia se observe inviolablemente en todos los departamentos y ramos, derogando el Rey cualesquiera órdenes de S. M. contrarias a esta determinación. Para su cumplimiento, espero que V. M. exprese, con la mayor brevedad, el goce que elige a los que actualmente disfruta por los destinos que obtiene, para que le asista con él, a fin de que, constando formalmente en esta oficina de Grefier general de la Real Casa, Capilla y Cámara de mi cargo, se proceda a lo que en su consecuencia deba ejecutarse.

⁵⁸ «Manifiesto compendiado del estado actual de la Real Capilla de Palacio: el culto divino que se da a Dios en ella, rentas que le están concedidas, número, clases y dotación de sus ministros con todo lo demás perteneciente a la misma» (BNE, MSS. 14.017, transcrito en ASENJO BARBIERI, F.: *Legado Barbieri, vol. 2. Documentos sobre música española y epistolario*. Ed. de Emilio Casares. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988, pp. 172-177).

⁵⁹ AGP, Real Capilla, C^a 164, Exp. 24.

Nuestro señor guarde a V. muchos años. Palacio, 4 de noviembre de 1794. Besa la mano de V. M. su mayor servidor. Diego Monteagudo⁶⁰.

El mejor momento económico para Lidón durante estos años se había producido entre 1788, tras su nombramiento como vicemaestro, y 1792, año de finalización de las actividades de la orquesta de la Condesa-Duquesa de Benavente o, al menos, de la contratación continuada de los músicos de la misma. Hasta finales de 1794 Lidón todavía disfrutaba de los tres sueldos como primer organista, maestro de estilo y vicemaestro, pero en la segunda mitad de la década de 1790 vio reducidos sus ingresos regulares de manera notable (tabla 3.2).

Años	Organista	Maestro de estilo	Maestro de clave en la casa de Benavente	Vicemaestro de la Real Capilla	Total anual
1768-1771	9000 reales	-	-	-	9000 reales
1771-1774	9000 reales	4400 reales	-	-	13 400 reales
1774-1781	12 000 reales	4400 reales	-	-	16 400 reales
1781-1787	12 000 reales	4400 reales	4320 reales	-	20 720 reales
1788-1792	16 000 reales	4400 reales	4320 reales	3000 reales	27 720 reales
1792-1794	16 000 reales	4400 reales	-	3000 reales	23 400 reales
1794-1804	16 000 reales	-	-	-	16 000 reales

Tabla 3.2. Sueldos anuales de José Lidón por sus diferentes ocupaciones entre 1768 y 1804.

Las dificultades entre los músicos de la Real Capilla continuaron durante estos años, fruto no solo del fracaso del aumento de salarios, sino también del crecimiento e importancia que fue otorgándose a la Real Cámara por parte del monarca Carlos IV durante esta década⁶¹. En 1789, al acceder Carlos IV al trono, solo fueron contratados con sueldo fijo Gaetano Brunetti, maestro de violín de Carlos IV desde 1770, su hijo el violonchelista Francisco Brunetti y el clavecinista Manuel Espinosa, oboe de la Real Capilla al servicio del príncipe Carlos desde 1773 y maestro de clave de las infantas desde 1792. La ampliación de músicos para las diferentes ocasiones musicales se realizaba habitualmente con integrantes de la orquesta de la Real Capilla. La mayor consideración otorgada a los músicos de la Cámara se aprecia en sus remuneraciones, mucho mayores que las de la Real Capilla, ya que Gaetano Brunetti y Manuel Espinosa cobraban 24 000 reales anuales, y Francisco Brunetti 12 000 reales que, aun siendo menor, era superior a la media de los músicos de la Capilla. Una petición realizada a finales de 1795 y encabezada por los violinistas Ramón Palaudarias, Rafael Monrreal y Juan Colbrán, de que los músicos instrumentistas, incluidos organistas y bajonistas, pudieran utilizar uniforme de músicos de la orquesta Real Capilla, fue finalmente aceptada el 28 de diciembre de ese mismo año. Esta petición buscaba claramente la equiparación de consideración de los músicos con respecto a los de la Cámara, tal y

⁶⁰ BNE, Mss. 14091, fols. 5-6.

⁶¹ Para la creciente importancia y actividad de la Real Cámara de Carlos IV frente a la atención hacia la Real Capilla, véase ORTEGA, J.: «La música en la corte...», vol. I, pp. 157-183 y LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán: «Música, poder e institución: La Real Capilla de Carlos IV (1788-1808)», *Revista de Musicología*, XXVI, 1 (2003), pp. 233-263.

como muestra el rechazo que Gaetano Brunetti, Manuel Espinosa y Francisco Brunetti manifestaron ante esta petición para evitar que fueran considerados iguales a ellos⁶².

Este enfrentamiento fue ya recogido por Soriano Fuertes en su recorrido histórico de la música española, si bien el origen de la rivalidad entre músicos de cámara y capilla era situado por el autor en «el extranjerismo de algunos de los primeros, y el resentimiento de muchos de los segundos, por haber llegado el caso de que a la muerte de Carlos III ni aun se les incluyó en la testamentaria de dicho soberano, no considerándolos como pertenecientes a la real casa»⁶³. Es interesante que este mismo autor indique que para calmar los ánimos y conseguir la equiparación entre ambos grupos, fuesen necesarios «el tacto exquisito y no común talento de don José Lidón, don José Teixidor y don Vicente Pérez»⁶⁴.

Una posible muestra de esta acción reconciliadora se encuentra en lo sucedido en la procesión del *Corpus* de 1796. En todas las procesiones en que asistía el monarca, los músicos de la Real Capilla seguían inmediatamente a los músicos eclesiásticos y a los capellanes de altar, según exigía el protocolo al formar un mismo cuerpo. Sin embargo, en esta ocasión habían sido desplazados por los padres franciscanos descalzos del Real Convento de San Pascual del Real sitio de Aranjuez, alegando su condición de seglares y bajo el visto bueno del Cardenal Patriarca, por lo que los músicos instrumentistas decidieron no participar y reclamar al Rey su posición en oficio del 7 de julio de ese año. Lo interesante de esta reclamación es que, además de estar firmada por Vicente Pérez, Rafael Monreal y Joaquín Garisuain, aparece José Lidón y Gaetano Brunetti, a pesar de que este último no perteneciese a la Real Capilla⁶⁵.

Dos años después de la paralización del aumento propuesto, en 1796, se produce en la sección musical de la Real Cámara una nueva contratación de músicos más allá de las tres figuras que estaban adscritas a ella oficialmente así como un notable crecimiento de su importancia y consideración dentro de la vida musical de la corte. Así, diferentes músicos de la Real Capilla fueron oficialmente adscritos también a la Real Cámara en un momento de abundancia de las funciones musicales propiciadas por el monarca en ese año. Las quejas por los diferentes sueldos cobrados por los músicos de la Real Cámara, desde los 24 000 de Gaetano Brunetti a los 6 000 de Gaspar Barli, Alejandro Boucher y Francisco Vaccari, motivó que en 1796 se estipulase como sueldo de un músico de la Real Cámara el de 12 000 reales anuales. Además, en agosto de 1796 Gaetano Brunetti es nombrado, a petición suya, director de la Real Cámara, creándose así un puesto que rivalizaría y sobrepasaría en importancia al de maestro de la Real Capilla.

Tanto los músicos contratados para la Real Cámara como los participantes en las diferentes sesiones musicales como aumento de plantilla⁶⁶ eran miembros en su gran mayoría de la Real Capilla y se beneficiaban, o bien de ambos sueldos en el caso de los primeros, o de una gratificación anual de 3000 reales en los segundos, contraviniendo claramente la anterior disposición de disfrute de un único salario. La contratación y selección de músicos para la Cámara se realizaba de manera muy diferente al modelo de selección por oposición que había imperado en la Real Capilla, primando los contactos

⁶² BNE, M762, fols. 137-137v.

⁶³ SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la Música Española...*, p. 241.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ BNE, M762, fols. 140-143v.

⁶⁶ Recogidos en dos tablas en ORTEGA, J.: «La música en la corte...», vol. I, pp. 169 y 174 (para 1790 y 1796), respectivamente.

personales con la persona del monarca y sus decisiones sobre determinados músicos antes que el criterio de otros maestros. Este estado de favoritismos se contagió también al funcionamiento de ingreso en la Real Capilla al extenderse el nombramiento de músicos supernumerarios, nombrados directamente para favorecer o incorporar a un músico concreto y también para renovar la plantilla de la orquesta.

Un caso de especial interés es el de Pedro Anselmo Marchal, pianista y clavecinista y compositor que es incorporado en mayo de 1796 a la Real Cámara junto con su esposa, la arpista María Teresa Schneider, con quien se encontraba realizando una importante carrera profesional en Lisboa. Ese mismo año, Marchal es nombrado organista supernumerario de la Real Capilla, posición que le permitió ocupar directamente sin oposición la plaza de cuarto organista en 1801 cuando falleció Juan Sessé, el segundo organista, y tras ascender Félix Máximo López y José Teixidor a las plazas de segundo y tercer organista respectivamente. Pedro Anselmo Marchal y Manuel Espinosa serán los dos músicos de tecla que durante la década de 1790 participaron de este círculo selecto de músicos en torno a la figura de Carlos IV concretado en la Real Cámara y en el cual se desarrollaba la música sinfónica y camerística. Por lo que hasta ahora nos es conocido, Lidón no llegó a formar parte nunca de él, ni siquiera tras el fallecimiento de Gaetano Brunetti en 1799, lo que puede considerarse como la causa de que no se hubiese dedicado a la composición de música de cámara durante estos años más allá de su *Cuarteto a dos violines, violón y trompa obligada en forma de concierto*⁶⁷ escrito para un examen reservado realizado el 27 de noviembre de 1800⁶⁸.

Esta doble ocupación de los músicos perjudicaba la disponibilidad de integrantes de la orquesta para las funciones de la Real Capilla. Así, José Teixidor manifiesta una queja en 1801 acerca de que Marchal no realiza sus funciones al estar dedicado a la Real Cámara. Ante esta situación, en lugar de hacer cumplir las Constituciones de la Real Capilla en lo que respecta a las atribuciones del cuarto organista, el Cardenal Patriarca decide redistribuir las tareas entre los tres organistas en un oficio dirigido al receptor de la Real Capilla, clara expresión de la importancia que tenía la dedicación a la Cámara.

Enterado de la representación que me ha hecho Dn. Josef Teixidor, organista tercero de la Real Capilla, sobre el trabajo que se le recarga con motivo de hallarse el cuarto organista D. Pedro Anselmo Marchal ocupado en la Real servidumbre de S.M. y A.A. y considerando que en este caso prescribe la equidad que se distribuya el trabajo proporcionalmente entre los tres organistas que residen en esa villa, tomados los informes correspondientes he resuelto por ahora: que el organista tercero continúe en la servidumbre de todas las Vísperas y Maitines a canto llano y alterne con el segundo por semanas para las misas de dicha clase; que el organista segundo alterne con el tercero para las misas de canto llano, y sirva por semanas todas las funciones que se celebren con música o canto de órgano, alternando para estas con el primero; y que en las ausencias y enfermedades que puedan ocurrir, supla el tercero al organista primero en todas sus respectivas funciones con música; que al segundo le supla el primero en todas las de dicha clase, y el tercero en las de canto llano; que a este tercero le supla el segundo en todo lo respecto al canto llano; y que en este caso supla el primero en todas las funciones con música que debía hacer el segundo en su respectiva semana. Cuya determinación comunico a V.S. a fin de que la haga saber al Maestro de Capilla para su gobierno, y lo mismo al puntador, y a los tres organistas para su cumplimiento; previniéndoles que esta resolución mía con objeto de que no falte la

⁶⁷ Miguel Ángel Marín destaca la ambigüedad del título de esta obra de Lidón relacionándola con la disparidad terminológica de la época que puede ocultar la presencia de conciertos para instrumentos solista y orquesta en obras presentadas como quintetos o cuartetos, en función del número de ejecutantes de cada parte (MARÍN, Miguel Ángel: «Repertorios orquestales: obertura, sinfonía y concierto», en José Máximo Leza (ed.): *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 353-373, cita en p. 354).

⁶⁸ Así consta en la partitura en AGP, Real Capilla, C^a 870, Exp. 810.

servidumbre correspondiente en la Real Capilla, no les impide, si se consideran perjudicados, para que soliciten de S.M. una soberana determinación en el particular. Dios guarde a V.S. muchos años. Aranjuez, 16 de abril de 1801. Antonino Cardenal Patriarca⁶⁹.

Esta resolución del Patriarca es importante para Lidón en la medida en que altera algunas de sus tareas, sobre todo en caso de enfermedad o ausencia, pero sobre todo afectó a José Teixidor, quien se vería más a menudo en funciones de música a papeles, a pesar de ocupar la plaza de tercer organista. El final del oficio del Patriarca muestra claramente cómo él mismo consideraba la posibilidad de que esta decisión no fuese del todo acertada o justa para con los organistas al permitirles acceder a instancias superiores, lo que en otras ocasiones, como en el caso de Ugena, había ocasionado problemas.

La Concordia Funeral de 1797

Una muestra de las dificultades económicas de la segunda mitad de la década de 1790 para los músicos de la Real Capilla, a la vez que un esperado ejemplo de unidad junto con los músicos de la Real Cámara, es la creación en 1797 de la *Concordia Funeral*, hermandad destinada a hacerse cargo de los gastos de los funerales de los músicos, y en la que Lidón participó desde su creación activamente. El 7 de julio de 1797 el músico se encuentra entre los firmantes que solicitan al Patriarca su intermediación para que el monarca apruebe las constituciones de esta hermandad:

Emmo. Señor

Los infrascriptos individuos de la Real Capilla de S.M. P.A.L.P. de V. Ema. con la más reverente sumisión y respeto dicen: Que usando del permiso que V. Ema. tuvo a bien concederles en 29 de enero próximo pasado, se celebró Junta General por dicha Real Capilla en el día cinco de abril con asistencia de todos los individuos a excepción de los ausentes y enfermos, comprometidos unos y otros a lo que en dicha Junta se determinase, en la que de común acuerdo se resolvió la fundación de una Concordia Funeral para el coste y pago de los entierros de los empleados en la precitada Real Capilla Música, y en su consecuencia dispusieron y ordenaron para su gobierno, las Constituciones que presentan enteramente subordinadas al superior juicio de V. Ema. para que si mereciesen su aprobación, se digne dirigirlas A. L. P. del Trono, e interceder con el Rey nuestro Señor, que Dios guarde, para que en continuación de las repetidas honras con que siempre ha distinguido a esta porción de criados suyos, se sirva confirmar y aprobar las mencionadas concordias y constituciones: en cuya atención, a V. Ema. humildemente:

Suplican tenga la bondad de dispensarles esta gracia, que desde luego se prometen de su paternal y continuado desvelo por la felicidad de sus súbditos. Nuestro Señor guarde a V. Ema. muchos años. Madrid y Julio 7 de 1797.

Excmo. Señor, A.L.P. de Vra. Ema.

[firmas]: D. Francisco López, D. Silvestre Matheos, D. Antonio Font, D. Josef de la Torre, D. Josef Lidón, Rafael Monrreal, D. Blas López de Sancho, Josef de Zayas, Rafael García, Joaquín Samaran⁷⁰.

Dos días después, el Patriarca apoyó la iniciativa observando sus cortos salarios y el gasto que las familias debían afrontar tras el fallecimiento de un músico, indicando además que esta nueva agrupación «nada contiene que sea contrario a las regalías de S.M., a las leyes del reino y a lo establecido por derecho canónico»⁷¹.

⁶⁹ BNE, Mss. 14091, fols. 6-8.

⁷⁰ AGP, Real Capilla, C^a 124, Exp. 1.

⁷¹ *Ibid.*

Las Constituciones fueron aprobadas por el Rey, se hicieron efectivas a finales del mismo mes de julio y dos años más tarde fueron impresas por Plácido Barco, impresor de la Real Capilla⁷². Según indica el artículo primero de las Constituciones, solo podían formar parte de la Concordia «el maestro, y vicemaestro de capilla, y los individuos de las clases de capellanes de altar, capellanes de coro, músicos de voz, e instrumentistas, que tengan plaza jurada con sueldo en la Real Capilla», lo que es identificativo de una búsqueda de autoprotección y conciencia de grupo en un momento en el que eran comunes los nombramientos supernumerarios y plazas indefinidas en su atribución, como la que recibiría Francisco Federici en 1804 al ser nombrado maestro supernumerario de la Real Capilla. Sin embargo, esto no fue impedimento para que los músicos entonces contratados para la Real Cámara, Gaetano Brunetti, Francisco Brunetti, Gaspar Barli, Pedro Anselmo Marchal, Alejandro Boucher y Francisco Baccari se adhirieran a la Concordia, a pesar de que Marchal y Boucher ocupaban plazas supernumerarias en la Real Capilla y Gaetano Brunetti no era músico de la misma. Es interesante observar que, al menos entre los firmantes de las primeras constituciones y memoriales, no se encuentra el maestro de capilla Antonio Ugena. Aunque es posible que, dado el artículo primero citado, fuese incluido por principio en la Concordia, es extraño que no figure su firma, lo que apunta a una nueva muestra de la mala relación del maestro con su entorno profesional.

En lo que respecta a José Lidón, formó parte de la primera Junta Directiva de la Concordia en papel de Tesorero (tabla 3.3), lo que significaba que estaba a cargo de la custodia del caudal de la hermandad que era guardado en un arca de tres llaves. Solo él, en calidad de Tesorero, junto con el Hermano Mayor y el Secretario Contador, tenían las llaves que daban acceso a dicha arca, en la cual también se custodiaban las Constituciones y los acuerdos, la anotación de entradas y fallecimiento de hermanos, el inventario de muebles y papeles, los recibos, y demás documentos relativos a la actividad de la hermandad⁷³. Era el encargado también de recibir las cantidades cobradas por los colectores y debía celebrar en su propia casa las reuniones con los hermanos de la Junta Directiva los días quince de cada mes, así como las de toda la hermandad el primer día disponible del mes de enero⁷⁴.

Músico	Cargo
Francisco López (sochantre)	Hermano Mayor
Silvestre Mateo (capellán de altar)	Primer Consiliario
Joaquín Samaranch (violón)	Segundo Consiliario
Blas López Sancho (contralto)	Secretario contador
Vicente Pérez (tenor)	Vicesecretario
José Lidón (vicemaestro y organista)	Tesorero

⁷² LOLO, Begoña: «Las Constituciones de la *Concordia Funeral*. Una reivindicación social de los músicos de la Real Capilla a finales del siglo XVIII», *Revista de Musicología*, XXII, 2, 1999, pp. 223-245. En este artículo, Lolo recoge todos los artículos de las *Constituciones de la Concordia Funeral de la Real Capilla Música de S.M.* Madrid: Don Plácido Barco López, impresor de la Real Capilla, 1799, e incluye la lista de todos los músicos que las firmaron en 1797 así como los integrantes de la primera Junta Directiva y su funcionamiento. La creación de esta hermandad también está comentada en ORTEGA, J.: «La música en la corte...», vol. I, p. 237 y JUNQUERA VEGA, P.: «José Lidón...», p. 261, quien recoge la información de SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la Música Española...*, p. 242.

⁷³ Artículo X de las Constituciones, cit. en LOLO, B.: «Las Constituciones...», p. 234.

⁷⁴ Artículos XXI y XXII de las Constituciones, cit. en LOLO, B.: «Las Constituciones...», pp. 240-241.

Rafael García (violín)	Mayordomo de cera y utensilios
Pedro Garisuain (fagot)	Segundo Mayordomo
Rafael Monrreal (violín)	Comisario de enfermos
José de Zayas (violón)	Comisario de enfermos
José de la Torre (tiple)	Colector de cobranzas
Antonio Font (violín)	Colector de cobranzas

Tabla 3.3. Integrantes de la primera Junta Directiva de la *Concordia Funeral* en 1797.

La ópera *Glaura y Cariolano*

La actividad teatral de Lidón durante la década de 1780 tiene su culminación en 1791 con la composición de su ópera *Glaura y Cariolano*, «drama heroico en un acto en verso castellano» sobre libreto de Ignacio García Malo. De esta obra se conservan tres libretos y la partitura en la Biblioteca Nacional de España⁷⁵. Fue estrenada el 24 de enero de 1792 en el Teatro del Príncipe de Madrid⁷⁶. Tras su estreno la ópera se representó hasta el martes 31 en dicho teatro por la compañía de Eusebio Ribera, siempre con el siguiente anuncio en el *Diario de Madrid* y con la recaudación indicada en la tabla 3.4:

En el [teatro] de la calle del Príncipe, por la compañía de Ribera, se representa una pequeña pieza en 2 actos titulada la Araucana, de música, con una introducción, una tonadilla y un fin de fiesta, todo nuevo de teatro.

Fecha de la función	Entrada del teatro
Martes 24-01-1792	6699
Miércoles 25-01-1792	5867
Jueves 26-01-1792	5576
Viernes 27-01-1792	4297
Sábado 28-01-1792	3851
Domingo 29-01-1792	5547
Lunes 30-01-1792	3369
Martes 31-01-1792	3143

Tabla 3.4. Entrada del teatro del Príncipe según el *Diario de Madrid* en las diferentes representaciones de la ópera *Glaura y Cariolano* de José Lidón.

⁷⁵ La partitura conservada (BNE, M/1734) muestra la fecha de 1791 y en su portada solo indica «Sinfonía / Drama eroico en un acto / en verso castellano. / puesto en música por Dn. Josef Lidón / Año 1791». El libreto (BNE, T/14566, T/24590, T/24591) aporta el título completo y se refiere a la fecha del estreno: *Drama heroico en verso castellano intitulado Glaura y Cariolano puesto en música por D. Joseph Lidon, organista principal, y vice-maestro de la Real Capilla de S.M. y representado en el Coliseo del Príncipe por la compañía de Ribera, año de 1792. Madrid, en la Imprenta Real, con las licencias necesarias*. Existe una edición crítica de la ópera, realizada por Dámaso García Fraile (LIDÓN, José: *Drama heroico, Glaura y Cariolano, ópera seria en dos actos*, ed. crítica de Dámaso García Fraile. Salamanca: Asociación Musical Brocarte, 1997).

⁷⁶ ANDIOC, René y COULON, Mireille: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1768-1808)*, vol. II. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008, p. 632. Esta obra aparece indicada por el título de *La Araucana*.

En principio, podemos plantear la duda acerca de la autoría de García Malo⁷⁷ para el libreto, ya que no aparece su mención en ninguno de los conservados ni en la partitura de Lidón. Incluso puede pensarse si la obra *La Araucana* representada en el teatro del Príncipe es realmente la ópera de Lidón, ya que por el libreto solo puede saberse que fue representada en 1792 y *La Araucana* podría ser otra obra, basada en la célebre obra homónima de Lope de Vega. Sin embargo, Barbieri dejó entre sus papeles conservados en la Biblioteca Nacional una información que permite aclarar en parte esta situación:

24 de enero 1792. Pr[incip]e. Rivera. Una pequeña pieza en 2 actos, titulada La Araucana, de música, con una introducción, una tonadilla y un fin de fiesta, todo nuevo, de teatro. Dicha obra se puso a la venta al día siguiente con el título de *Glaura y Cariolano*, pequeña pieza dramática heroica, puesta en música por Don José Lidón, organista pral. y vicemaestro de la Real Capilla de S.M. (su precio un real). Se dieron 8 representaciones seguidas que produjeron un total de 39705 reales⁷⁸.

La indicación de Barbieri nos permite relacionar las funciones anteriores del Príncipe con la partitura de Lidón. Acerca de la autoría de Ignacio García Malo, este solicitó la licencia de impresión de una ópera por él escrita el 6 de julio de 1791⁷⁹ que es sin duda alguna la que estamos considerando. Dicha solicitud indica que el autor había «compuesto una operita intitulada *El valor y la clemencia española en América con Glaura y Cariolano*, la cual puesta en música por Dn. Josef Lidón, se representó al Excmo. sr. Conde de Floridablanca, quien la remitió al Sr. Corregidor». Se indica, además, que «había pasado las censuras necesarias, tanto el texto de la obra como la advertencia». El 18 de enero de 1792 Joaquín Ezquerro realizaba su censura de la obra indicando:

De orden de V.S. he visto el drama alegórico intitulado *Glaura y Cariolano* que se ha servido remitir a mi censura; y no he hallado en él cosa alguna que se oponga a la religión, buenas costumbres y regalías de S.M. antes si le juzgo muy digno de la publicación que solicita, salvo de Madrid 18 de enero de 1792.

Finalmente, el 20 de enero de 1792 se concedía la licencia de impresión.

Ya en el año de su composición esta obra se perfilaba como clave para el cambio del panorama teatral español. Así lo comunica el escritor Pedro Estala en una carta del 24 de mayo de 1791 que también nos sirve para conocer que la ópera ya estaba compuesta para esa fecha:

Se está ensayando la ópera seria compuesta por Malo, y puesta en soberbia música por Lidón. Me parece que este drama (aunque débil) va a causar una sensación muy viva, y quizá va a

⁷⁷ Ignacio García Malo fue el autor de la traducción al castellano de la *Ilíada* en 1788, así como de la traducción del *Demofonte, rey de Tracia* de Metastasio bajo el título de *El inocente usurpador*, representada en el Príncipe por la compañía de Ribera en 1791. Escribió, entre otras obras, las tragedias *Doña María Pacheco, mujer de Padilla*, estrenada en el teatro de la Cruz en 1789, y *Enrico Duque de Cumberland, Guillermo de Hanán*. Utilizó los seudónimos de Mariano de Anaya y Gil Cano y Moya. En 1791 era oficial de la Real Biblioteca, puesto que desempeñó entre 1789 y 1798 tras ser secretario de cámara del Patriarca de las Indias (HERRERA NAVARRO, Jerónimo: *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1993, pp. 207-208; AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986., tomo iv, pp. 133-136).

⁷⁸ BNE, Mss. 14076/3, doc. 94.

⁷⁹ AHN, Consejos, legajo 5557, Exp. 80 (para la solicitud, la censura y la concesión de licencia).

formar época en nuestro teatro, arruinando el de la ópera, y abriendo los fundamentos para un teatro Lírico Español⁸⁰.

El libreto escrito por García Malo está basado, como indica la misma introducción, en el poema *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594), quien está representado directamente en la obra en la figura del capitán español. Este poema narra los enfrentamientos entre los españoles y el pueblo araucano en la conquista de Chile. A pesar de incluir la referencia a un solo acto en la partitura conservada, la obra consta realmente de dos actos, participando los siguientes cuatro personajes: Glaura y Tegualda, dos princesas araucanas (sopranos), Cariolano, héroe araucano amante de Glaura (tenor) y el capitán español (barítono). En el primer acto, las mujeres se encuentran solas cuando cuatro negros las asaltan. La aparición heroica de Cariolano salva a las dos mujeres pero la llegada del ejército español hará que caiga preso. El segundo acto incluye el lamento de Tegualda y Glaura que acaban solicitando del capitán español la libertad de Cariolano. En un gesto de admiración, equiparando su honor de caballero al valor de Cariolano, el capitán le concede la libertad, concluyendo la ópera con los cuatro personajes cantando aclamaciones a los reyes de España. La tabla 3.5 incluye los diferentes números de la ópera, organizada según conjuntos de recitados secos y acompañados y arias de inspiración italiana, al igual que había realizado el compositor en el *Oratorio a Santa Bárbara* de 1775.

Nº	Incipit textual	Tipo	Voces e instrumentos
Acto I			
1	Sinfonía instrumental		2 Cl., Fg., 2 Tp., 2 Vl., 2 Va., Vc., Ac.
2	¡Oh! ¡Cupido tirano!	Dúo	Gla., Teg., 2 Cl., 2 Fg., 2 Tp., 2 Vl., 2 Va., Ac.
3	¡Ah! Como el alma	Recitado seco	Gla., Teg., Ac.
4	¡Oh! Aves piadosas	Aria	Gla., 2 Cl., 2 Tp., Fg., 2 Vl., Va., Ac.
5	Aguarda, aguarda Glaura	Recitado seco	Gla., Teg., Car., Ac.
6	¡Ay de mí!	Trío	Gla., Teg., Car., 2 Fl., 2 Tp., 2 Vl., Va., Ac.
7	Vamos, vamos al punto	Recitado seco	Gla., Teg., Car., Ac.
8	Indio, detente	Recitado acomp.	Car., Cap., 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., 2 Va., Ac.
9	¿Cómo sola, Glaura mía?	Aria	Car., 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., 2 Va., Ac.
Acto II			
9	¡Glaura, Glaura, ay tormento!	Recitado acomp.	Teg., 2 Vl., Va., Fg., Ac.
10	La noche oscura se va acercando	Aria	Teg., 2 Cl., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Ac.
11	Tegualda, hermana mía	Recitado seco	Gla., Teg., Ac.
12	¡Infelice! ¿Qué harás?	Scena	Gla., 2 Ob., 2 Fg., 2 Tp., 2 Vl., 2 Va., Ac.
13	¡Ay, Glaura! Aún no acabaron los peligros	Recitado seco	Gla., Teg., Ac.
14	¡Oh! Español generoso	Recitado acomp.	Gla., Teg., Cap., 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Ac.
15	No a unas fieras intratables	Aria	Cap., Cl. solo, Fg. solo, 2 Ob., 2 Tp., 2 Vl., Va., Ac.

⁸⁰ PÉREZ DE GUZMÁN, Juan: «Veintiuna cartas inéditas de D. Pedro Estala dirigidas a D. Juan Pablo Forner», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo LVIII, enero de 1911, p. 13.

16	¡Oh!, Español valeroso	Recitado seco - arioso	Gla., Teg., Car., Ac.
17	¡Oh, Caro esposo!	Final	Gla., Teg., Car., Cap., 2 Ob., 2 Fg., 2 Tp., 2 Vl., 2 Va., Ac.

Tabla 3.5. Números de la ópera *Glaura y Cariolano* (1791) de José Lidón.

Coincidimos aquí con los diferentes trabajos sobre esta obra o que han hecho referencia a ella⁸¹ en la importancia concedida a la introducción que aparece en el libreto para contextualizarla adecuadamente. Esta introducción o *Advertencia*, es la siguiente:

Esta piececita es solamente un ensayo en nuestro idioma castellano de la grande Opera seria italiana: su argumento está tomado de un pasaje de la Araucana de D. Alonso de Ercilla, diversificando los lances según se ha creído más verosímil y necesario para hacer una acción completa y de algún interés, y limitándola lo posible para que fuese corta, y pudiese cantarse por pocas personas, a fin de no fastidiar a los espectadores, y únicamente con el objeto de demostrar que nuestra lengua es capaz de las modulaciones de la Música, y que podemos aspirar a formar con el tiempo un Teatro Lírico, imitando a los italianos, como han procurado hacerlo los franceses, no obstante que su lenguaje ni es tan numeroso, ni armonioso como el nuestro. Los hombres de buen gusto e imparciales podrán juzgar si el autor ha realizado su objeto, y si el maestro de música ha sabido expresar en ella aquel sentimiento y elevación que corresponde a la acción. Su fin ha sido agradar a varias personas amantes y protectoras de las buenas Artes, que han manifestado los mayores deseos de que se hiciese un ensayo de esta naturaleza; y su más grata recompensa será la indulgencia del público. En su obsequio se esmerarán los actores en desempeñar sus papeles, sin embargo de no ser profesores, ni estar acostumbrados a cantar composiciones de esta clase.

Dada la fecha de composición, en la que Lidón todavía participa en la actividad musical de la casa de Benavente, y la alusión en la introducción a querer «agradar a varias personas amantes y protectoras de las buenas Artes» hace razonable pensar que esta composición tiene su origen en el círculo de intelectuales de la Condesa-Duquesa y en la actividad teatral en torno a su madre, la Condesa viuda de Benavente⁸².

Varias referencias en este texto introductorio son auténticas manifestaciones de los principios metastasianos de la rama neoclásica en el teatro español del periodo, a la que pertenecían no solamente Leandro Fernández de Moratín, anterior colaborador de Lidón, a pesar de serlo con una zarzuela costumbrista, sino también el autor del libreto Ignacio García Malo. Así, las referencias a la «verosimilitud» y a la «acción completa» del texto forman parte del discurso habitual en esta corriente, al igual que, para justificar la unión continuada de música y texto, es necesaria una subordinación de la primera al segundo al manifestar que la música ha sabido expresar «aquel sentimiento y elevación que corresponde a la acción», como reacción a las críticas que realizase el influente

⁸¹ GARCÍA FRAILE, D.: «Reivindicación del idioma castellano...»; GARCÍA FRAILE, D.: «Un drama heroico...»; también citada en LEZA, José Máximo: «Aspectos productivos de la ópera en los teatros públicos de Madrid (1730-1799)», en Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. I. *Actas de Congreso Internacional, La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia. Madrid, 29-XI/3-XII de 1999*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, pp. 231-262; LEZA, José Máximo: «La diversidad de los géneros escénicos en el fin de siglo», en José Máximo Leza (ed.): *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 500-544; MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música...*, p. 370; JUNQUERA VEGA, P.: «José Lidón...», pp. 260.

⁸² Es también de esta opinión José Máximo Leza (LEZA, J. M.: «La diversidad...», p. 516).

Ignacio Luzán con su *Poética* sobre la distracción que la música suponía para el entendimiento del texto⁸³.

Además de la reivindicación del castellano como un lenguaje «armonioso», el autor de la introducción realiza una defensa del castellano como idioma apropiado para un lenguaje operístico basado en el modelo musical de la ópera seria italiana, alejándose de la tradición española, como indica José Máximo Leza al indicar que en esta obra la referencia a «la capacidad del idioma para las “modulaciones de la música” no implica por tanto la inclusión de aires españoles característicos sino más bien la ausencia de partes declamadas en un libreto original enteramente cantado»⁸⁴. Está probablemente relacionado con esto último el aviso del libreto de que se «esmerarán los actores en desempeñar sus papeles, sin embargo de no ser profesores, ni estar acostumbrados a cantar composiciones de esta clase», refiriéndose a lo novedoso de la obra. El «carácter experimental y excepcional de esta obra», es indicado también por José Máximo Leza⁸⁵, quien resalta el «esfuerzo por adaptarse al contexto de recepción español mediante una obra de reducidas dimensiones que no canse al público»⁸⁶.

Con esta obra se completan las obras conocidas por el momento que José Lidón compuso para el teatro no religioso, muy pocas en relación con su obra litúrgica pero que fue suficiente para ser incluido entre los maestros que habían sabido trasladar el modelo italiano al castellano en un artículo publicado en el *Diario de Madrid* en 1793 escrito por Francisco Pérez Gaya:

No quiero detenerme en probar la aptitud de nuestra lengua para la música, por ser notorio a todos que cuando no merezca en este punto el primer lugar, por lo menos ninguno puede disputarle justamente el segundo.

Sobre si hay maestros o compositores capaces de desempeñar el ramo de la música dramática, debo confesar ingenuamente que el carecer de Teatro músico Nacional ha sido siempre un motivo para que el número de estos sea menos abundante entre nosotros. No obstante, sin recurrir al ejemplar de un Terradellas, un Martínez y otros españoles que en la misma Italia han cultivado y cultivan la música dramática, igualándose a los primeros maestros de aquella nación, Galán, Esteve, Castel, Pacheco, Lidón y algunos otros nos han dado suficientes pruebas del ingenio y feliz disposición de nuestros compatriotas para esta clase de música⁸⁷.

La escena de Glaura: Catalina Tordesillas y la ópera Antígono de G. Paisiello

El estudio de algunas características de la ópera Glaura y Cariolano permite extraer la conclusión de que Lidón conocía perfectamente el entorno teatral madrileño en 1791. El propio compositor escribió al comienzo del folio 62v de la partitura que el número que ahí comienza (se trata de la escena de Glaura ¡*Infelice!* ¿*Qué harás?*!) es una «Scena grande sacada de la Berenice en el *Antígono* de Paisiello y arreglada para la señora Tordesillas». Esta indicación no puede hoy en día observarse, salvo el apellido Tordesillas, ya que en algún momento la partitura sufrió la mutilación de su parte superior, pero sí es recogida en el estudio que Paulina Junquera hizo sobre José Lidón en 1963, por lo que la partitura todavía debía estar intacta⁸⁸. La cantante Catalina

⁸³ LEZA, José Máximo: «La recepción del *dramma giocoso* y el teatro francés», en José Máximo Leza (ed.): *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 399-429, cita en p. 403.

⁸⁴ LEZA, J. M.: «La diversidad...», p. 516.

⁸⁵ LEZA, J. M.: «Aspectos productivos...», p. 245.

⁸⁶ LEZA, J. M.: «La diversidad...», p. 516.

⁸⁷ *Diario de Madrid*, 19 de agosto de 1793, p. 952.

⁸⁸ JUNQUERA VEGA, P.: «José Lidón...», p. 260.

Tordesillas era «sobresaliente de cantado» de la compañía de Eusebio Ribera, denominación que le fue concedida en 1787, cuando en un memorial en el que la cantante indicaba que tras once años sirviendo en los teatros de Madrid de cuarta dama de representado y cantado, se encontraba enferma de «diferentes llagas y anginas», pidiendo que «en adelante se la ajuste para solo las comedias de cantado y para cantar arias, zarzuelas y óperas españolas»⁸⁹. Tras la representación de la zarzuela *La incógnita* por la compañía de Ribera en el Coliseo de la Cruz, la crítica indicaba lo siguiente de la cantante:

En semejantes composiciones se toma muchas licencias la música, sin reparar mucho en quebrantar la verosimilitud con tal que resulten buenos contrastes y moción de las pasiones, para expresarlas en afectuosas arias y cavatinas. En estas se esmeró como otras veces la señora Catalina Tordesillas en su delicada voz, su destreza en el canto y gusto musical; tanto más de admirar, cuando más cerca tenemos en el día las operistas italianas, a quienes hasta ahora se creía únicamente reservada esta habilidad, y a su idioma y poesía la energía y propiedad del canto⁹⁰.

Catalina Tordesillas aparece así como representante española del canto de la música italiana y de la expresión de las pasiones y los afectos⁹¹. En el poema VII del canto cuarto de su poema *La Música*, Tomás de Iriarte distingue entre los dos tipos de recitado: el seco («del baxo solamente acompañado») y el obligado o con instrumentos, el cual sirve para «los afectuosos soliloquios en que el actor a su pasión se entrega». Para el recitado acompañado, Iriarte toma como ejemplo precisamente la escena VII del acto III de la ópera *Antígono* de Metastasio, «la cual ha sido puesta en música por los más célebres compositores»⁹². En esta escena, la princesa egipcia Berenice canta desolada y desea quitarse la vida tras la marcha de su amado, el príncipe Demetrio, quien acaba de rescatar a su padre Antígono, el rey de Macedonia, futuro esposo de Berenice y cautivo del rey de Epiro, Alexandro. Efectivamente, la escena de Glaura del segundo acto de la ópera *Glaura y Cariolano*, en la que la princesa india se lamenta por la captura de su amado y duda si quitarse la vida, es una traducción de esta escena de la ópera de Metastasio⁹³ (tabla 3.6).

Texto de la escena de Berenice de la ópera <i>Antígono</i> de P. Metastasio	Texto de la escena de Glaura de la ópera <i>Glaura y Cariolano</i> de I. García Malo
Berenice che fai? More il tuo Bene, stupida, e tu no corri...	¡Infelice!, ¿Qué harás? ¿Muere tu esposo, estúpida y no corres?
Oh Dio vacilla	¡Ay! Vacila
L'incerto passo: Un gélido mi scuote	incierto el paso, me congela un frío
Insolito tremor tutte le vene:	(<i>Turbada</i>) Imprevisto temor todas las venas,

⁸⁹ BNE, MSS/14016/3, doc. 201.

⁹⁰ *Memorial literario instructivo y curioso de la corte de Madrid*, tomo XII de 1787, pp. 90-91.

⁹¹ El *Diario de Madrid* informa de otras actuaciones de la cantante durante estos años entre 1788 y 1791. A menudo la indicación es solamente de «una scena» o «varias arias». Es posible que en alguna de estas ocasiones interpretase alguna composición de José Lidón.

⁹² IRIARTE, Tomás de: *La Música*. Madrid: Imprenta Real, 1784 (2ª edición, 1ª edición de 1779), p. XXIII de las *Advertencias*. Iriarte no pudo referirse, sin embargo, a la versión de Paisiello, pues este compuso su *Antígono* en 1785, pero sí a las versiones de Johann Adolf Hasse, Antonio Ferradini o C. W. Gluck.

⁹³ En la Biblioteca Nacional se conserva un libreto de la ópera *Antígono* traducido del italiano para una función en Cádiz en 1764 y con música «de diversos célebres autores» (BNE, T/22343, fol. 6r) cuyo texto traducido no coincide con el del libreto de la ópera de Lidón. Según Andioc, una traducción de la ópera de Metastasio realizada por José Ibarro, como *Antígono y Demetrio*, fue interpretada el 27 de enero de 1769 y en noviembre de 1776 en el teatro de la Cruz (ANDIOC, René y COULON, Mireille: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008, vol. II, p. 631).

<p>(<i>S'appoggia</i>) E a gran pena il suo peso il piè sostiene. Dove fon? Qual confusa Folla d'Idee, tutte funeste adombra La mia ragion! Veggo Demetrio: Il veggo, Che in atto di ferir... Fermati: vivi; D'Antigono io faró. Del core ad onta volo a giurargli fè. Diró, che l'amo Diró... Misera me! S'oscura il giorno? Balena il Ciel! L'hanno irritato i miei Meditati spergiuri. Oimè! Lasciate Ch'io soccorra il mio Ben, barbari Dei. Voi m'impedite, e intanto Forse un colpo improvviso... Ah sarete contenti: eccoli ucciso. Aspetta anima bella: ombre compagne, A Lete andrem. Se non potei salvatti, Potró fedel... Ma tu mi guardi? E parti! Non partir bell'Idol mio. Per quell' onda all' altra sponda Voglio anch'io passar con te, Voglio anch'io... Me infelice! Che fingo? Che ragiono? Dover apita io sono (<i>Trasporti</i>) Dal torrente crudel de miei martiri? (<i>Piange</i>) Misera Berenice, ah tu deliri!</p> <p>[ARIA] Perché se tanti siete, Che delirar mi fate, Perché non m'uccidete Affanni del mio cor? <i>Parte</i></p>	<p>Y sostenerme en pie ya puedo apenas ¿Dónde estoy? ¿Qué confuso Tropel de ideas mi razón ofusca (<i>Confusa</i>) Con asombro y horror? Veo a mi esposo en acto de morir: déjale... vive (<i>Agitada</i>) ¡Qué rígido pesar! Mi pecho amante, No, no puede sufrir. ¡Qué desventura! (<i>Confusa</i>) ¡Ay mísera de mí! Se enluta el día, El cielo se oscurece; mis delitos Le han irritado así. Triste... dejadme Socorrer a mi bien, bárbaros dioses, mas me estorbáis, y en tanto quizá pálido y yerto... (<i>Fuera de sí</i>) ¡Ah, contentos estáis... vedle allí muerto. Espérate alma bella, nuestras sombras (<i>Va como a abrazarle</i>) Al Orco irán. Si no pude salvarte, Fiel seguiré... más él me mira y parte. No partas no esposo mío, Por la barca del Leteo quiero contigo Pasar. Quiero yo... (<i>Con sentimiento</i>) ¡Infeliz de mí! ¿Qué finjo? ¿Qué discurro? ¿A dónde me arrebató el torrente cruel de mi martirio? ¡Ah, Glaura miserable! ¡Ah, qué delirio!</p> <p>[ARIA] ¿Por qué tirana suerte, Que me haces delirar, Por qué no ha de acabar Conmigo tu rigor? Dame, cruel la muerte, que conservar la vida Es avivar la herida Que causa en mí el dolor.</p>
--	---

Tabla 3.6. Comparación de los textos de las escenas de Berenice de la ópera *Antígono* de P. Metastasio y de Glaura de la ópera *Glaura* y *Cariolano*.

Por su parte, la música de la escena de Glaura es efectivamente una adaptación casi exacta de este número de la versión compuesta por Giovanni Paisiello del año 1785, justo desde el momento en que Berenice interviene después de la marcha de Demetrio con un recitado acompañado. Para su versión, Lidón eliminó algunos compases durante el recitado y utilizó solo los oboes en lugar del conjunto de maderas completo de flautas, oboes y clarinetes que están en la obra de Paisiello, a pesar de que estos otros instrumentos sí aparecen en otros números. Los ejemplos 3.1 y 3.2 muestran la comparación de las dos líneas melódicas de ciertos pasajes de la escena de Glaura y de la de Berenice, indicando solamente el acompañamiento, ya que la instrumentación, salvo la observación de las maderas, es idéntica. En estos pasajes se observa cómo Lidón, además de adecuar la cantidad de notas al texto traducido, evita las notas más agudas de Berenice rehaciendo la línea melódica para evitar sobrepasar un Fa agudo, lo

que solamente ocurre con Sol muy corto al final de la escena, mientras que es algo más frecuente en la partitura de Paisiello.

Esta adaptación de la línea melódica en la versión de Lidón se debe muy probablemente a las capacidades de la cantante, Catalina Tordesillas. Una crítica de una actuación suya incluida en el *Correo de Madrid* del sábado 23 de junio de 1787 indica que posiblemente su técnica de agudos fuera limitada, aunque su buen gusto al cantar compensaba esta carencia:

La estimación que hacen los inteligentes de su mérito, ha crecido muchos quilates, desde que están establecidas las óperas en esta corte. Verdad es que no podría desempeñar alguna aria obligada de flauta con muchos gorgoritos, pero vengan en su defensa orejas bien organizadas, finos paladares, que sin duda querrán más una nota cantada para el corazón, y al alma (como suele decirse) que la confusión de muchas amontonadas, que atormentan más que recrean el oído⁹⁴.

Podemos deducir, entonces, que Lidón, compositor cuya actividad profesional estaba íntimamente ligada al funcionamiento de la Real Capilla, conocía perfectamente el entorno teatral madrileño de finales de la década de 1780 y comienzos de la siguiente. En diciembre de 1787 destacó en el panorama teatral musical madrileño la ópera de Giovanni Paisiello *Il barbiere di Siviglia*, compuesta en 1782 sobre la comedia de Beaumarchais escrita durante la década de 1770. Fue interpretada también por la compañía de Ribera en el teatro del Príncipe y repetida posteriormente en el mismo teatro el 23 de septiembre de 1790, el 30 de julio de 1792 y también en 1800, 1804, 1805 y 1808⁹⁵. Paisiello era, por tanto, un compositor de moda y aclamado en los escenarios madrileños cuando Lidón versionó la escena de Berenice de su *Antígono*. Es incluso posible que esta música estuviese compuesta antes de 1791 y que fuese una de las escenas que Catalina Tordesillas interpretaba en Madrid antes de esa fecha y que fuese adaptada para la ópera en colaboración con García Malo. Por otra parte, la adaptación realizada en la versión de Lidón se adapta a las cualidades de la cantante, muestra de que el compositor conocía perfectamente el entorno en el cual debía interpretarse su música.

⁹⁴ BNE, MSS/14016/3, doc. 211.

⁹⁵ ANDIOC, R. y COULON, M.: *Cartelera teatral madrileña...* vol. II, pp. 641 y 904. En la p. 904 indica que «La zarzuela de 1787, teniendo en cuenta la “elasticidad” semántica de la voz en la época, es ya la “ópera” de Paisiello, “célebre maestro napolitano”, seg. El Diario. Barbieri (14016, año 1787) escribe que se recaudaron cerca de 106000 reales (en realidad más), casi un milagro para aquellos tiempos».

Allegro cómodo

Glaura
Mi - se - ra de mi! se en - lu - ta el di - a, el cie - lo se os - cu -

Berenice
Mi - se - ra me! s'os - cu - ra il gior - no! Ba - le - na il

Acomp.
sotto voce *f* *p*

Gla.
re - ce, mis de - li - tos le han i - rri - ta - do a - si.

Ber.
ciel, l'han - no i - rri - ta - to i miei me - di - ta - ti sper - giu - ri ai

Ac.
f *p* *f* *p* *f*

Ejemplo 3.1. Líneas melódicas de Glaura y Berenice (cc. 59-60, escena II del acto segundo de la ópera *Glaura y Cariolano* de J. Lidón y escena V del acto tercero de la ópera *Antigono* de G. Paisiello).

Allegro agitato

Glaura
¿Por qué tir - ra - na suer - te que me ha - ces de - li - rar? que me ha - ces que

Berenice
Per - ché, se tan - ti sie - te che de - li - rar mi fa - te? che de - li -

Acomp.
p *f* *p* *f* *p* *cresc.*

Gla.
me ha - ces de - li - rar? ¿Por qué no ha de a - ca - bar con -

Ber.
rar che de - li - rar mi fa - te? Per - ché non in'u - cci de - te af -

Ac.
Tenuato *ff* *p* *f*

Gla.
mi - go tu ri - gor? con - mi - go con - mi - go tu ri - gor? ¿Por

Ber.
fan - ni del mio cor? af - fan - ni affan - ni del mio cor? Per

Ac.
p *f* *p* *mf* *p* *cresc.*

Ejemplo 3.2. Líneas melódicas de Glaura y Berenice (cc. 122-137, escena II del acto segundo de la ópera *Glaura y Cariolano* de J. Lidón y escena V del acto tercero de la ópera *Antigono* de G. Paisiello).

La instrumentación como estrategia de caracterización de personajes

García Fraile indica la coincidencia de la temática de *Glaura y Cariolano* con el año de su estreno, 1792, tercer aniversario de la conquista de América, así como la posible influencia de la entonces reciente traducción al castellano en 1787 de la obra *Saggio sopra l'Opera in musica* de Francesco Algarotti⁹⁶, en donde el autor defiende los temas históricos como la figura de Moctezuma como inspiración para las óperas. Algarotti indica en la primera edición de su obra en torno a *Moctezuma* de Carl Heinrich Graun:

Este argumento [Moctezuma] podría abrir nuevos horizontes a la ópera. Semejante asunto, puesto en manos de un hábil maestro de capilla, nos podría transportar, apoyado en la música, a un verdadero Nuevo Mundo. Esto lo podría conseguir de dos maneras: bien con la utilización en escena de instrumentos musicales poco usados entre nosotros, o bien componiendo melodías especiales, buscando no solo nuevos modos de composición, sino, sobre todo, canciones exóticas⁹⁷.

Sin embargo, García Fraile concluye después que «*Glaura y Cariolano* de José Lidón no participa, en cuanto a la música se refiere, de esa mentalidad expresada por Algarotti de presentar lo exótico, lo novedoso de las otras culturas para ofrecer un nuevo motivo de distracción a las ya aburridas manifestaciones teatrales europeas»⁹⁸.

No coincidimos con la opinión de García Fraile en esta cuestión. Uno de los aspectos más interesantes de la ópera es la utilización que hace Lidón de los instrumentos de viento madera y el cuidado del timbre que estos producen en su combinación con las cuerdas. Esta obra es la primera en donde se tiene constancia de la utilización del clarinete por Lidón, ya que hasta la reforma de la Real Capilla posterior a la Guerra de Independencia este instrumento no se introdujo de manera regular en su plantilla y no consta entre la instrumentación de las obras de Lidón para la Capilla previas a esa fecha. Sí que existen algunas obras cuyas partes de flauta u oboe están cambiadas para ser interpretadas por clarinetes, pero son siempre usos posteriores de una obra, o, como consta según la propia terminología empleada en ellas, «reedificaciones». En las obras religiosas que conservamos de Lidón ligadas a otras instituciones no aparece el uso de los clarinetes, ni en la tonadilla *Los dos hermanos* conservada. Es posible, no obstante, que Lidón los utilizase ya en la zarzuela *El Barón*.

Según Jorge Gil Arráez, el clarinete tiene un destacado papel en los teatros madrileños desde 1787, sobre todo en el de los Caños del Peral, en cuyos conciertos cuaresmales comenzaron a aparecer conciertos para clarinete y fagot o de clarinete solo, con Stamitz como compositor frecuente en los programas⁹⁹. Catalina Tordesillas aparecerá cantando un aria con clarinete obligado en febrero de 1788, siendo 1789 el primer año en que se tiene constancia de la interpretación de un concierto para clarinete y orquesta en Madrid. Las temporadas más importantes para la presencia de este instrumento fueron las de los años 1790 y 1792, sobre todo la segunda. En los teatros del Príncipe y de la Cruz aparecieron los conciertos de clarinete desde 1790, pero ante el hecho de que la Junta de Hospitales los considerase como una competencia a los

⁹⁶ Aparecida en diversos números del *Diario de Madrid* de enero de 1787 (LEZA, José Máximo: «El mestizaje ilustrado: influencias francesas e italianas en el teatro musical madrileño (1760-1780)», *Revista de Musicología*, XXXII, 2 (2009), pp. 503-546, referencia en p. 523).

⁹⁷ Cit. en GARCÍA FRAILE, D.: «Reivindicación...», p. 463.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 465.

⁹⁹ GIL ARRÁEZ, Jorge: «Aria con clarinete obligado». *El instrumento en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Visión Libros, 2013.

conciertos de los Caños del Peral, muchos incluían un componente vocal¹⁰⁰. Pero en los dos teatros del Príncipe y de la Cruz el clarinete no formaba parte de la plantilla habitual, teniendo que solicitar clarinetistas «de fuera» cada vez que eran necesarios, como ocurrió con Carlos Caillet y Juan Wisse, primer y segundo clarinetes del teatro de los Caños del Peral en la temporada 1790-91, o Francisco Schindtler, quien es contratado, según Gil Arráez, en 1792 en los teatros de la Cruz y del Príncipe, por lo que pudo ser quien tocara la ópera de Lidón¹⁰¹. Es decir, el clarinete es, en el año en que se estrenó la ópera de Lidón, un elemento novedoso en los teatros madrileños, en auge y, en cierta manera, extraño o exótico —«de fuera» tal y como eran identificados los clarinetistas en las nóminas de los teatros—.

En cualquier caso, Lidón indica lo inusual del uso de este instrumento en la sonoridad habitual por él empleada al ligarlo directamente a una suerte de exotismo, ya que su aparición se relaciona con los números de los personajes araucanos —Glaura, Tegualda y Cariolano—, por lo que parece que sí se relaciona con el comentario anterior de Algarotti. Efectivamente, el primer acto de la ópera está protagonizado principalmente por los tres personajes, ya que, tras la sinfonía inicial, las dos doncellas indias cantan a la espera del valeroso Cariolano, quien aparece tras vencer a los asaltantes y une su voz a las de ellas antes de su captura por los españoles. En todos estos números el clarinete aparece como el instrumento elegido de viento madera, a excepción del trío cantado por los tres personajes, donde, quizás por equilibrio tímbrico, aparecen las flautas por única vez en toda la ópera. En el dúo inicial de Glaura y Tegualda, por ejemplo, los dos clarinetes dialogan constantemente con el canto de las dos mujeres. Hasta el final del primer acto no hace su aparición el personaje del capitán español, el cual viene anunciado por una música identificativa, escribiendo el mismo Lidón en la partitura: «marcha que trae el capitán español». Esta marcha utiliza un característico tópico rítmico de presentación y marcialidad y el uso por primera vez en la ópera de los oboes en lugar de los clarinetes, representando así la sonoridad conocida por Lidón en su música para la corte española, ya que el oboe es el instrumento habitual presente en la Real Capilla (ejemplo 3.3). La corta aria que a continuación canta Cariolano (*¿Cómo sola, Glaura mía?*) para finalizar el primer acto es una continuación de la marcha y del recitado entre los personajes del héroe araucano y del capitán que concluye con la captura del primero. La permanencia del oboe en esta aria debe interpretarse como una situación dominada por el capitán español y, por tanto, por la sonoridad característica a él asociada.

¹⁰⁰ En la cuaresma de 1790, los conciertos de artistas españoles del teatro del Príncipe competían con los italianos de los Caños del Peral, dando lugar a «acaloradas reyertas entre los apasionados de lo español y los de lo extranjero» (BNE, Mss 14076/1, docs. 18 y 20).

¹⁰¹ Es precisamente Francisco Schindtler quien obtendría la primera plaza de clarinete de las dos que salen por primera vez en la Real Capilla en la restauración de 1815, con Lidón ocupando el magisterio de capilla.

Andante maestoso

The musical score is for a full orchestra and includes parts for Trompas en Re, Oboes, Violín I, Violín II, Violas, Fagot, Acomp., Tuba (Tp.), Oboe (Ob.), Violín I (VI. I), Violín II (VI. II), Voz (Va.), Fagot (Fg.), and Acordeón (Ac.). The tempo is marked 'Andante maestoso'. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system includes Trompas en Re, Oboes, Violín I, Violín II, Violas, Fagot, and Acomp. The second system includes Tuba (Tp.), Oboe (Ob.), Violín I (VI. I), Violín II (VI. II), Voz (Va.), Fagot (Fg.), and Acordeón (Ac.). Dynamics include f, ff, and staccato.

Ejemplo 3.3. Marcha del capitán español de la ópera *Glaura y Cariolano* de José Lidón.

El segundo acto da comienzo con el lamento de Glaura por ver cautivo a su amado a manos de los españoles. De nuevo, los clarinetes intervienen en su canto y serán sustituidos por los oboes en la próxima aparición del capitán — identificado de nuevo por su marcha— en la escena en la que las doncellas acuden al español para pedir la

libertad de Cariolano. Esto conmueve al capitán, quien en una muestra de honor y compasión decide liberar al héroe cantando su aria cercana al final de la ópera. Esta muestra de piedad supone un acercamiento entre los dos pueblos, araucano y español, y es puesta en música en el único momento que clarinete y oboes aparecen juntos en la ópera. En el aria del capitán, el clarinete actúa como instrumento solista junto con el fagot en un delicado dúo, dialogando con la voz del español, muestra todo ello de una nueva sonoridad fruto del nuevo estado de cercanía de los personajes. El final de la ópera, en la que todos juntos cantan por la libertad y aclaman a los reyes de España, está instrumentado con oboes y no con clarinetes, concluyendo así con una sonoridad distinta a la utilizada en el comienzo de la ópera. La única excepción a esta regla del uso de clarinetes y oboes es precisamente la escena de Glaura del segundo acto tomada de la ópera de Paisiello. Aquí, Lidón —probablemente como muestra de lo excepcional de este número o porque quizás ya lo tuviese compuesto previamente— utiliza los oboes únicamente en la función de relleno que realizan las flautas, oboes y clarinetes en la escena del compositor napolitano. Nuevamente observamos cómo Lidón introduce un elemento en su ópera que se relaciona con el conocimiento de la moda imperante en el teatro madrileño de esos años.

Posible presencia de ideales liberales

Tanto el uso de instrumentos solistas anteriormente comentado como el mismo libreto de la ópera parecen coincidir en otorgar un especial papel relevante al aria en Fa mayor *No a unas fieras intratables* del acto II cantada por el capitán español y con la presencia conjunta del clarinete y fagot obligados y los oboes como acto de hermanamiento de los dos pueblos. En dicha aria el capitán español concede la tan ansiada libertad a los personajes araucanos destacando pertenecer a «hombres que veneran la sagrada humanidad». El propio García Fraile indicaba lo siguiente:

Esta ópera sería de José Lidón es una obra de su tiempo, fiel reflejo de las ideas básicas de la Revolución francesa de libertad, igualdad y fraternidad. El capitán español —personificación del mismo Alonso de Ercilla— canta en el último número de *Glaura y Cariolano*: “Os doy a todos la libertad”. El hecho histórico de que en Madrid, en el año 1792, en el Teatro del Príncipe, uno de los cantantes, el capitán español en América, conceda la libertad a los tres indios araucanos, auténticos protagonistas de la obra, dice mucho a favor de que las ideas de la Revolución francesa ya habían sido asumidas en Madrid, al menos, dentro de una representación teatral¹⁰².

Tras la solicitud de licencia de impresión del texto escrito por Ignacio García Malo, la censura de Joaquín Ezquerra de 1792 denominaba a la ópera como un «drama alegórico». La obra fue incluida ocho años más tarde, en 1800, en la *Lista de las piezas dramáticas reprobadas y sacadas de los caudales de las compañías cómicas de Madrid, cuya representación se prohíbe en todos los teatros del reino*¹⁰³, probablemente por la sospecha de su vinculación con la ideología liberal. Sabemos al menos que Ignacio García Malo era un convencido de esta ideología política. En 1810 se imprimió en Palma de Mallorca *Los derechos de la soberanía nacional contra el despotismo y la hipocresía*¹⁰⁴, obra escrita por García Malo, de claro corte liberal y en cuya advertencia se indica:

¹⁰² García Fraile, D.: «Reivindicación...», p. 475.

¹⁰³ Citado en ANDIOC, R. y COULON, M.: *Cartelera teatral madrileña...*, p. 901. Esta lista se conserva en BHM, M 121-5, apareciendo la ópera en página 1 del legajo primero bajo el título de *El valor y la clemencia española con Glaura y Coriolano* [sic].

¹⁰⁴ BNE, 3/104852.

Defender sus derechos [del pueblo español] primitivos, inajenables e imprescriptibles; precaverle de las seducciones artificiosas con que intentan despojarle de ellos la ambición, el interés personal, la preocupación y la ignorancia; y hacerle conocer su dignidad y la justicia con que sus representantes en el congreso nacional han declarado que la soberanía reside en la nación y el ejercicio de ella en las cortes y en el rey, para que de este principio luminoso resulte la constitución del estado, equilibrando los grandes poderes que deben concurrir al bien y prosperidad general; este es el fin que me he propuesto.

García Malo tuvo, por otra parte, una vinculación con la Real Capilla, ya que ocupó el puesto de secretario del Patriarca de las Indias, máxima autoridad religiosa de la misma¹⁰⁵. En el memorial que el 3 de junio de 1814 dirigió al Rey el por entonces vicemaestro de la Real Capilla, Francisco Federici, solicitaba se le rehabilitase tras la Guerra de Independencia pidiendo ser nombrado maestro de la Real Cámara o situarse al mismo nivel que Lidón como maestro de la Real Capilla. En su petición, conservada en su expediente personal del Archivo General del Palacio Real, acusaba a Lidón de complicidad con García Malo para obtener sus puestos en la institución:

En cuanto a los destinos con que S.M. honró al exponente en la Real Capilla. V.E. no puede menos de conservar alguna idea de lo que el secretario de la Patriarcal contribuyó en aquella época, con el más obstinado empeño, para que lograrse la propiedad el Sr. Lidón; más el que expone, bien lejos de desear el prejuicio de este profesor, le sería muy lisonjero que S.M., usando de aquella clemencia propia de su paternal corazón, tuviera a bien reponerle en su empleo, pero dignándose también S.M. de dar un lugar al que representa, por lo que se viera en adelante una apreciable igualdad, y alternativa de honor entre ambos, compitiendo solo en la más noble emulación en sobresalir en su arte para el mejor servicio de S.M. en observancia del orden que sobre este punto se digne establecer¹⁰⁶.

En el mismo expediente se conserva un borrador de la misma fecha en donde Federici indica:

que en febrero último fue rehabilitado en sus citados destinos de la Real Capilla y refiriendo menudamente la extensión de sus conocimientos en la música hasta poseer el de compositor, solicita que V.E. incline el real ánimo para que S.M. se sirva reponerle en su anterior empleo de la Real Capilla con la ampliación de alternar igualmente con D. José Lidón en su plaza y funciones si en efecto fuese este repuesto al de maestro en propiedad que obtuvo por influjo del secretario de la Patriarcal, pues de este modo se promete la dulce satisfacción de terminar su carrera en servicio de S.M.

Parece claro entonces que Lidón tenía una especial relación o confianza con el liberal Ignacio García Malo. Aunque esto no nos permite conocer directamente sus propias convicciones ideológicas, es razonable suponer que, si esta relación se mantuvo más allá de la colaboración en la ópera, ambos podían compartir reflexiones políticas. En relación al aria del capitán español, podemos adelantar algunas estrategias compositivas que luego citaremos frecuentemente por su aparición en las obras litúrgicas y que apuntan a que Lidón pudo realizar una de estas reflexiones en su música. En la tabla 3.7 se incluye el texto del aria *No a unas fieras intratables* junto con el recorrido tonal realizado.

¹⁰⁵ Además de las fechas anteriores a la redacción de la ópera, le encontramos en 1801 en dicho cargo (AGP, Administración General, C^a 6805).

¹⁰⁶ AGP, Personal, C^a 16885, Exp. 1.

Texto	Tonalidades
No a unas fieras intratables Las estrellas os entregan,	Fa mayor
Sino a hombres que veneran La sagrada humanidad.	Fa mayor → Do mayor
Idos luego, miserables, Que gustoso yo os concedo,	Do mayor → Do menor → Sol menor
Que es lo único que puedo, A todos, la libertad.	Si bemol mayor → Fa menor
La libertad, Idos luego, miserables, Que gustoso yo os concedo, Que es lo único que puedo, A todos, la libertad.	Fa mayor

Tabla 3.7. Texto y tonalidades del aria *No a unas fieras intratables* de la ópera *Glaura y Cariolano* de José Lidón.

Veremos en su momento que Lidón hace uso de las tonalidades más alejadas respecto al comienzo, de notas pedales y del acorde de sexta aumentada para alcanzar la dominante de un modo menor en aquellos momentos de un texto con un significado doloroso, suplicante o contrario a aquel con el que comenzó, señalizando así con procedimientos musicales los momentos especialmente dramáticos de un texto. Es justo el caso de los versos en donde el capitán se decide a conceder la libertad y en los cuales la música, tras una modulación al tono del quinto grado, Do mayor, y una detención en la dominante de Sol menor, utiliza una pedal de tónica en la tonalidad de Si bemol mayor y concluye sobre la dominante de Fa menor por medio del acorde de sexta aumentada en la segunda aparición de la palabra «libertad»¹⁰⁷. Por supuesto, y como será comentario frecuente en nuestro estudio de la música litúrgica, la frontera entre los adecuados procedimientos musicales en cuanto a estructura se refiere y el significado expresivo nunca es clara ni puede establecerse, pero el uso habitual que Lidón hace de estos elementos puede relacionarse con la expresión de una duda o temor de que esta concesión de libertad no pudiera realmente realizarse. Si esta duda procede del personaje del capitán español —y es, por tanto, un elemento operístico más— o del pensamiento político del propio compositor, no podemos llegar a averiguarlo.

Otras obras de este periodo: villancicos y oratorios

Además de las obras compuestas para la Real Capilla de estos años citadas anteriormente, conservamos otras relacionadas con diferentes instituciones musicales. Entre 1789 y 1790, Lidón compuso cuatro villancicos que, sumados al que compuso en el año 1773, forman el conjunto de los cinco villancicos conocidos del compositor.

Del año 1789 se conservan dos versiones cercanas de un *Villancico de los Santos Inocentes* «Alerta, alerta, compañeros» destinado probablemente para una representación en el Real Colegio. Otros dos villancicos, completamente relacionados entre sí, están fechados en el año 1790, siendo el primero el *Villancico a ocho a Nuestra Señora con violines, oboes, trompas y bajo* «Hoy se obstenta María» conservado en el monasterio de Montserrat y procedente de la Capilla del monasterio de la Encarnación

¹⁰⁷ La edición de García Fraile corrige este acorde (Re bemol-Fa-La bemol-Si), colocando un becuadro en el Re del bajo y convirtiéndolo en un acorde de séptima disminuida, sin tener en cuenta el bemol del Re del compás anterior que extiende su efecto al compás siguiente como era típico en este periodo.

de Madrid tal y como indica dicha fuente¹⁰⁸, y el segundo, el *Villancico a ocho para la Bajada de Nuestra Señora con violines, oboes y trompas obligadas* «Hoy desciende María», conservado en el archivo del monasterio de Guadalupe¹⁰⁹. Tal y como se adivina del título de las dos obras, ambas son versiones de una misma composición con un cambio de texto, aunque esto es válido solo para la primera sección a solo del estribillo de ambos villancicos. No tenemos constancia de relación alguna entre Lidón y el monasterio de Guadalupe en el intervalo desde 1770, última obra fechada del compositor presente en el monasterio, y esta de 1790, aunque posiblemente la relación con su hermano Lorenzo se mantuviese en este tiempo. No se conservan tampoco obras posteriores, lo que está probablemente relacionado con el fallecimiento de Lorenzo de Béjar en 1795. En el capítulo undécimo estudiaremos estos villancicos con más detenimiento.

En lo que respecta a la música de tecla, persisten los problemas de indefinición temporal, a excepción de un *motivo o tema para cadereta con registro igual en ambas manos* que se incluye junto con un *tema orgánico de buen gusto con su preludio, de 1º tono punto bajo igual en ambas manos* de Alfonso Lidón en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España fechado en 1799¹¹⁰.

Por otra parte, tenemos noticias de la composición por parte de Lidón de al menos otro oratorio en este periodo: un *Oratorio al Santísimo Sacramento* del cual solo conocemos su anuncio en 1804 en el *Diario de Madrid*, y que es una nueva muestra de la colaboración de Lidón con la capilla de la Encarnación.

Tanto la ópera *Glauro y Cariolano*, como los villancicos y el oratorio muestran que, a pesar de que la actividad compositiva de Lidón se focaliza en la Real Capilla en el periodo en el que era vicemaestro, el entorno teatral y otras instituciones religiosas sirvieron para que extendiese su labor más allá de la corte.

¹⁰⁸ AMM, 3344.

¹⁰⁹ AMG, N° 437 - leg. 21-34.

¹¹⁰ BNE, MC/4426/5.

Primeros años como maestro de la Real Capilla

Solo tres días después de la concesión de jubilación a Antonio Ugena, se produce la propuesta de nombramiento por parte del Patriarca Antonio Sentmanat para que José Lidón sea nombrado maestro de la Real Capilla y rector del Real Colegio de Niños Cantores. Tras haber desarrollado una brillante carrera como organista, una gran consideración como maestro de Estilo Italiano de cantar, de órgano y de composición y haberse desenvuelto en diferentes entornos musicales, Lidón alcanza esta prestigiosa posición a la edad de 56 años. A pesar de que el vicerrector Santos García Cano había solicitado el 18 de abril de 1805 el puesto de rector del Real Colegio¹, el Patriarca realizó la propuesta para que Lidón ocupase ambas plazas, lo que finalmente sucedió. En su recomendación, el Cardenal volvía a destacar la actividad compositiva y pedagógica de Lidón:

El Cardenal Patriarca:

Señor: Por la jubilación que V. M. se ha dignado conceder a D. Antonio Ugena de las plazas de maestro de música de la Real Capilla, y rector del Real Colegio de Niños Cantores, que obtenía, propone a V.M. para ella a D. José Lidón, vicemaestro de música y organista primero de la Real Capilla y maestro de estilo de música del Real Colegio de Niños Cantores, que tiene la honra de servir a V.M. en los expresados destinos, y de colegial de dicho Real Colegio, el dilatado tiempo de cuarenta y cinco años, y que ha acreditado sus vastos conocimientos en el arte de la composición por diferentes obras de música que se han cantado y tocado en la Real Capilla para solemnizar el culto de ella que han merecido grande aceptación entre los profesores, proponiendo a V.M. que sea esta gracia con retención de la mencionada plaza de maestro de estilo, respecto de que es compatible con la de maestro de música de la Real Capilla y que es sujeto que tiene muy acreditado ser útil en el Real Colegio para esta enseñanza; a cuyas gracias le contempla muy acreedor.

V.M. resolverá lo que más fuese de su soberano agrado.

Aranjuez, 24 de abril de 1805².

Esta nueva posición de Lidón dejó vacante la plaza de organista que él ocupaba, por lo que, tras los ascensos de Félix Máximo López, José Teixidor y Pedro Anselmo Marchal a las tres primeras plazas, se proveyó la cuarta precisamente en el sobrino del maestro, Alfonso Lidón, sin necesidad de realizar oposición. Un oficio del 30 de abril indica que Alfonso, por entonces primer organista de la Real Iglesia de San Isidro de Madrid, solicitó esta plaza, siendo nombrado el 12 de mayo de 1805 tras un informe favorable que realizó José Teixidor y en el que destacaba sus buenas cualidades como organista³, tal y como se mencionó en el anterior capítulo. Es claro entonces que ni la condición que se impuso a José Lidón de no poder optar a ser maestro cuando obtuvo la plaza de vicemaestro de la Real Capilla, ni la expulsión de Alfonso Lidón del Real Colegio fueron impedimentos para que estos dos músicos alcanzaran sus prestigiosas posiciones en la institución. Además de Alfonso, ocupó una plaza de organista supernumerario Ambrosio López, hijo de Félix Máximo López, a quien no se pidieron informes acerca de Alfonso Lidón por estar su hijo optando a la contratación en la Real Capilla.

¹ AGP, Personal, C^a 404, Exp. 4.

² AGP, Personal, C^a 549, Exp. 8, doc. 1^o.

³ AGP, Personal, C^a 549, Exp. 38.

La plaza de vicemaestro fue adjudicada a Francisco Federici, el cual era maestro de cantar de la princesa de Asturias María Antonia de Nápoles, primera mujer del futuro Fernando VII, desde el 2 de febrero de 1803⁴. El 17 de junio de 1804, Federici había solicitado ser nombrado maestro supernumerario de la Real Capilla, pidiendo se crease esta plaza por conversión de la de trompa supernumeraria que había ocupado el recientemente fallecido Francisco Isabela⁵. Ya esta petición de 1804 había propiciado la indicación —no estamos seguros si del propio Cardenal o del receptor de la Real Capilla, ya que aparece en un borrador de un oficio sin firmar— de que «hay un vicemaestro de Capilla [se trata de José Lidón] nombrado por S.M. que tiene el honor de servirle hace años, y ha hecho muchas y buenas composiciones de diferentes obras de música, y que de nombrar maestro a Federici, aunque fuese supernumerario, padecería mucho la opinión del vicemaestro», añadiendo además que no recomendaba aceptar esta solicitud. Sin embargo, Federici juró este cargo de maestro honorario el 25 de enero de 1805, cargo al que se le añadió, tal y como aparece en muchas de las referencias a Federici en oficios y obras musicales, el nombramiento de vicemaestro, informando el 22 de mayo de 1805 del mismo al Cardenal junto con la advertencia de estar relevado de la asistencia a la Real Capilla por estar empleado en la servidumbre de la Princesa.

Durante todo el magisterio de Lidón, Federici fue oficialmente el vicemaestro de capilla y no sería esta la primera vez que intentase obtener una posición de igualdad con José Lidón. La situación, no obstante, era muy diferente respecto al año 1788, cuando Lidón fue nombrado vicemaestro siendo Antonio Ugena el maestro de capilla. La condición de Federici de músico de la Princesa le permitía estar exento de la asistencia a la Capilla, lo que produjo que Lidón no se viese descargado de su trabajo y algunas fricciones con este músico que saldrían a la luz tras los años de la Guerra de Independencia.

Efectivamente, las obras que se conservan de Federici de estos años son muy pocas en comparación con los primeros años de Lidón en el mismo cargo. Solamente se conservan en el archivo del Palacio Real tres lamentaciones para el Miércoles Santo de 1804, cuando todavía no es vicemaestro, y, para el año 1805, tres lamentaciones del Viernes Santo, una misa a cuatro voces *Sit nomen Domini benedictum* y un Miserere. Habrá que esperar hasta el año 1817 para encontrar alguna otra obra de Federici conservada en el Archivo de Palacio⁶, precisamente el año de reclamación de este músico para que sus obras fueran interpretadas y copiadas en la Real Capilla, punto comentado posteriormente.

Esta situación con el vicemaestro es más problemática si aceptamos la referencia de Baltasar Saldoni sobre que Lidón fue maestro de canto del Infante don Francisco de Paula Borbón, hermano menor de Fernando. Saldoni indica que el Infante «tuvo los mejores maestros de canto, así italianos como franceses y españoles, siéndolo estos últimos los señores Lidón, Valldemosa e Hijosa»⁷. Nacido en 1794, el Infante tenía tan solo once años cuando Lidón adquiere el magisterio de la Real Capilla y catorce cuando abandona la corte en 1808 junto con sus padres tras el motín de Aranjuez y los sucesos del 2 de mayo. Es posible que la acción de Lidón estuviese relacionada con el diferente plan de estudios que se había decidido para el Infante con respecto a sus hermanos. Así,

⁴ AGP, Reinados, Carlos IV, leg. 15/2.

⁵ AGP, Personal, C^a 16885, Exp. 1 (expediente personal de Francisco Federici).

⁶ PERIS LACASA, J. (coord.): *Catálogo del archivo...*, pp. 268-279.

⁷ SALDONI, B.: *Diccionario...*, tomo II, p. 85.

don Francisco Amorós dirigió su educación según el método educativo de Johann Heinrich Pestalozzi, inspirado en las ideas del *Émile* de Rousseau, texto fundamental en la educación del siglo XVIII de corte liberal⁸. Sabemos que, desde 1800, Pedro Anselmo Marchal era maestro de música y de clave de Francisco⁹ y Francesco Baccari profesor de violín desde 1806¹⁰, por lo que la elección de Lidón para la enseñanza del canto le acercaría a la posición de los músicos que estaban vinculados a la Real Cámara. Hasta 1818, don Francisco de Paula no regresó a España, debido al largo viaje diplomático por Europa que su hermano Fernando le impuso tras su recuperación del trono¹¹ y ya desde ese año interviene como cantante en las veladas musicales celebradas en palacio¹², por lo que parece más probable que recibiese clases de Lidón en el periodo que nos ocupa previo a 1808. Sin embargo, es muy posible que la indicación de Saldoni no se refiera a José Lidón, sino a Mariano Lidón, sobrino nieto de José del que trataremos más adelante y que en los años cuarenta del siglo XIX sería profesor de piano de las hijas del Infante y una figura de relevancia en la vida musical de la corte. Mariano fue profesor de canto en el colegio donde también se encontraba Santiago Masarnau y llegó a acompañar al propio Francisco de Paula en algún concierto. En las diferentes noticias de estos años sobre la actividad musical de la familia real, el «Sr. Lidón» que aparece frecuentemente mencionado es precisamente Mariano Lidón, y no su tío José.

Frente a la importancia que la música en la Real Cámara había adquirido en este periodo y tras las dificultades en la Capilla de los años anteriores, Lidón tiene ante sí el cometido de la recuperación del prestigio de su puesto. Uno de los puntos clave para la consideración de los músicos de la Real Capilla y del maestro parece estar en el uso del uniforme que ya se les había concedido por real resolución el 15 de diciembre de 1795. El respeto al mismo se muestra ya en 1804, cuando los jueces de una oposición de trompa, entre los que se encontraba Lidón, fueron reprendidos por el Rey al no permitir a algunos músicos de la Reales Guardias de Corps presentarse al mismo con su propio uniforme; o en julio de 1806, cuando un informe denuncia el hecho de que el afinador del órgano José Marigómez y el copiante Antonio Lázaro Moreno estuviesen utilizando el uniforme, prohibiéndoles su uso en lo sucesivo¹³. Años más tarde, en 1815, Lidón mediaría, aunque sin éxito, para que los copiantes pudiesen hacer uso del uniforme. Previamente, el 19 de octubre de 1806, ante el hecho de que el uniforme de los músicos de la Real Capilla debía incorporar un botón que mostrase el destino indicando «Músico de la Real Capilla de S.M.», Lidón reclamó que en su caso tuviese la indicación de «Maestro de Música de la Real Capilla» o «Maestro de la Real Capilla Música», ya que el anterior letrado no correspondía a su clase, en una clara búsqueda de su consideración superior¹⁴.

⁸ MORAL RONCAL, Antonio Manuel: «El Infante don Francisco de Paula Borbón. Masonería y progresismo a la sombra del trono», *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, Nº 20, 2000, pp. 149-168.

⁹ ORTEGA, J.: «La música en la corte...», vol. II, p. 64.

¹⁰ AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15/2.

¹¹ MORAL RONCAL, A.M.: «El Infante don Francisco...», p. 153.

¹² LOZANO MARTÍNEZ, Isabel y SOTO DE LANUZA, José María: *La colección de música del infante don Francisco de Paula Antonio de Borbón en la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2012, p. 22.

¹³ AGP, Administración General, C^a 6768.

¹⁴ *Ibid.*

En junio de 1806, Lidón realiza un informe sobre el estado de las plazas efectivas, de número, de la planta de la Real Capilla¹⁵. Por él podemos conocer la composición de la misma, válida para la primera parte de su magisterio, así como las recomendaciones que él mismo propuso ante el estado de las cosas (ver tabla 4.5 más adelante para la plantilla de la Real Capilla en 1809, equivalente a la del año 1806 que describe Lidón). En la composición de la plantilla efectiva que realiza Lidón en 1806 ni siquiera menciona la figura de un vicemaestro, muestra de que Federici no debía ocuparse de sus funciones o de lo poco que lo tenía en mente Lidón. En las nóminas de junio de 1807¹⁶ aparece, sin embargo, Federici con la indicación de maestro supernumerario, con un sueldo de 9000 reales anuales, 6000 como maestro supernumerario más 3000 como vicemaestro. Sabemos además que existían una serie de plazas supernumerarias, como la de Mariano Rodríguez Ledesma de tenor, obtenida el 18 de septiembre de 1806. La lista más completa, resumen de las diferentes plazas que existían en los primeros años del magisterio de Lidón, las cuales no se vieron alteradas durante estos años, es la que confeccionaría él mismo el 20 de abril de 1809 y que más adelante recogemos (tabla 4.3).

Las indicaciones de Lidón sobre la planta apuntan a la necesidad de otra plaza de bajo, ya que de las tres iniciales se eliminó una en 1763 para crear las dos de tenientes de sochantre. Además, los ocupantes de dos de las plazas de bajo, Felipe Pérez y Miguel Bacani, no cumplían adecuadamente, el primero por impedimento de voz y el segundo por estar ausente sirviendo a la Cámara, con lo que no debería tener pocos problemas Lidón para asegurar el «decoro y magnificencia» mandado por el Rey al ser las voces de bajo «las que precisamente sostienen y llenan la grandeza de la armonía en las obras de toda capilla, así por lo que respecta al primer coro obligado como mucho más para el refuerzo del segundo, y alivio igualmente de los tiple, quienes por esta falta de bajos se les recarga doble trabajo»¹⁷. Ante las dificultades de los tiple, por encontrarse el primero, José Felipe, anciano y dispensado de varias funciones, Lidón solicitaba también la creación de una nueva plaza de esta cuerda. La correspondiente a los tenores planteaba también algunos problemas, ya que los dos primeros eran también muy mayores y el cuarto, José Pérez, estaba también enfermo de la voz, con lo que todo recaía sobre el tercer tenor Miguel López, para lo que Lidón recomendaba se le diese plaza al supernumerario Manuel Camps. Evidentemente esto nos muestra que la realidad sonora de la orquesta de la Real Capilla, entre las ausencias o enfermedades e incorporaciones puntuales de supernumerarios, era diferente a la recogida en una mera lista de plazas ocupadas. Un ejemplo más se muestra en el hecho de que Lidón indicase en el mismo informe que nueve es un número insuficiente para los capellanes de altar, ya que, además de cantar el canto llano, tenían obligación de hacerlo en todas las obras de música, tal y como hacían José Erroz y Manuel Ducasi, para quienes Lidón solicita pasen a plazas de coro, como ya se encontraban haciendo efectivamente. Además, como buen maestro de capilla, Lidón era conocedor de su entorno musical. Para la voz de tiple solicitada indicaba, en un claro intento de renovación de voces más jóvenes, que «se halla en la Capilla de las Señoras de la Encarnación un joven de 21 años, con muy

¹⁵ AGP, Real Capilla, Administración General, C^a 6837. Informe del 23 de junio de 1806 realizado por José Lidón: «Estado de las plazas efectivas de planta, así de todas las clases de voces, como de instrumentos, de que se compone la Real Capilla Música de S.M. (que Dios guarde) existentes en este presente año de 1806 que presenta Dn. Josef Lidón, como Maestro de ella, al Excmo. Señor Patriarca de las Indias, su más digno jefe y prelado».

¹⁶ AGP, Administración General, C^a 6837.

¹⁷ *Ibid.*

buena voz, que puede servir muchos años, y otro en la Santa Iglesia de Toledo, cuya edad fija ignoro, pero se que es todavía joven».

En lo que respecta a la plantilla instrumental, las recomendaciones de Lidón se refieren en primer lugar a mantener solamente las dos plazas de contrabajo, ya que un tercero «no ha hecho, ni hace en la actualidad falta alguna, por haber otros cinco bajos instrumentales, cuales son, los tres violones y los dos fagotes». En lo que respecta a las cuatro violas, en el momento del informe de Lidón, dos de las plazas se encontraban vacantes. Aun así, el maestro considera que «no hacen notable falta» y que pueden ser utilizadas para crear las plazas vocales que solicita. Sobre las plazas de los organistas, Lidón insiste en las quejas que ya realizase Teixidor años antes, indicando que realmente solo dispone de tres por encontrarse Pedro Anselmo Marchal asistiendo siempre a la Cámara, teniendo que prestar servicio sin sueldo el supernumerario Ambrosio López, quien era también organista en la Iglesia de San Justo y Pastor y para quien pedía dotación adecuada.

Como podemos observar, Lidón se plantea ciertos cambios en la Real Capilla, pocos en la parte instrumental, pero sí una cierta renovación en la parte vocal. Además se sitúa, como hará en diferentes ocasiones ante los turbulentos sucesos de las décadas siguientes, como defensor de los músicos que, sirviendo adecuadamente en sus obligaciones musicales, veían poco recompensados sus esfuerzos. Esta cualidad humana de Lidón, deudora ante todo con la música y con los músicos, es la clave para entender sus futuras acciones. Todavía el 20 de abril de 1809¹⁸, Lidón seguiría insistiendo en el escaso número de capellanes de altar, el cual veremos nunca fue modificado, y en una voz más de bajo.

Relacionado con lo anterior, una constante en estos primeros años del magisterio de Lidón será la reclamación del pago de los salarios de los músicos y de denuncia de las necesidades económicas. Así lo realizó junto con otros músicos el 12 de octubre de 1806 ante el retraso de varios meses del sueldo¹⁹, el 19 de febrero de 1807, en donde incluso indican dificultades para su adecuada vestimenta, o en marzo de 1808. Las reclamaciones de marzo de 1808 de Lidón se extienden también al Real Colegio, indicando que los colegiales no tenían para comer e iban descalzos a la Real Capilla²⁰.

En 1807, Lidón participó como juez en la oposición al magisterio de la catedral de Málaga. La elección de Lidón recayó en el compositor Juan Bros, lo que sirvió para que este fuera elegido como el ganador de dichas pruebas, aunque no llegaría a aceptar el puesto pues fue nombrado previamente maestro de la catedral de León. Lo más relevante de esta oposición para nuestro estudio es la declaración de Lidón respecto a Bros, auténtico manifiesto de lo que él consideraba necesario para una buena realización de la labor de un maestro de capilla:

[Juan Bros] es el único que encuentro ha desempeñado con igualdad el todo de los ejercicios, con un notable exceso a los dos anteriores, y principalmente en los dos ejercicios primeros científicos magistrales del responsorio e himno, que son en donde debe manifestar un maestro de capilla si sabe serlo, por reunir en sí toda la parte científica de su arte, unida al buen estilo del canto expresivo y significativo, sin dejar de haber manifestado en el villancico el ingenio e invención que pide su carácter, así por lo que respecta a la parte instrumental como a la vocal: por cuyas razones le juzgo muy digno de obtener ese magisterio de capilla²¹.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ AGP, Administración, C^a 6768.

²⁰ AGP, Reinados, Carlos IV, Capilla, leg. 3.

²¹ *Gaceta Musical de Madrid* del 2 de marzo de 1856, p. 68.

Será precisamente en este año cuando un nuevo miembro de la familia Lidón ingrese en el Real Colegio de Niños Cantores. El 20 de julio de 1807, Mariano Lidón Martínez, hijo de María Mateo Martínez y de Andrés Lidón Pérez, hermano de Alfonso Lidón y organista de la catedral de Córdoba, se unía al resto de los colegiales de este periodo (tabla 4.1). La admisión se resolvió favorablemente, a pesar de las diferentes solicitudes de su padre durante los meses anteriores, tras la instancia realizada por José Lidón el 13 de julio recomendado a Mariano.

Respecto a la duración de la estancia de los colegiales indicada en la tabla 4.1, hay que tener en cuenta que muy probablemente la enseñanza se vio interrumpida, o al menos ralentizada, entre los años 1810 y 1814, ya que desde 1809 el Colegio sufrió la desatención del gobierno de José Bonaparte.

Colegial	Años de estancia
Francisco José Blanco	1800-1815
Manuel Cava	1800-1806
Cayetano Pareja	1800-1814
Toribio Ballesteros	1804-1814
Miguel Capella	1804-1809
Luis Martínez	1804-1814
Vicente Pagasartundua	1804-1814
Tomás Tamayo	1804-1815
Ramón Sardina	1805-1814
Vicente Perea	1806-1817
Mariano Lidón	1807-1814

Tabla 4.1. Alumnos del Real Colegio de Niños Cantores durante los primeros años del rectorado de José Lidón²².

Dentro del ámbito pedagógico, Lidón tendría participación en 1806 en un interesante proyecto. Manuel Sardina, bajonista de la Real Capilla desde 1799 hasta 1819, obtuvo en 1805 el real permiso para «establecer en su casa una escuela de primeros rudimentos de música y solfeo práctico» que se ajustaba a lo que había presentado «bajo las instrucciones que publicó el Real Seminario de Nobles, dispuestas por el M.R.P.M. Fr. Pedro Carrera Lanchares, Predicador general y Organista primero en su Convento del Carmen Calzado de esta Corte»²³. El 27 de octubre de ese año se publicaba la concreción de los horarios y edades para las clases²⁴ de este proyecto, que puede

²² MORALES, N. *Las voces...*, pp. 162-164. Para el caso de Francisco José Blanco, su expediente personal indica que había nacido en Madrid en 1792, y que abandonó el Colegio en julio de 1815 llegando a ser sacristán de la Real Capilla (AGP, Personal, C^a 16641, Exp. 8). Cayetano Pareja, Toribio Ballesteros, Luis Martínez y Vicente Pagasartundua ya no constan entre los colegiales de febrero de 1815 y Tomás Tamayo ocupó en 1815 un puesto en la Tesorería mayor (AGP, Personal, C^a 1229, Exp. 23). Ramón Sardina era hijo del bajonista de la Real Capilla Manuel Sardina, quien solicitó el 5 de septiembre de 1814 cambiar la plaza de su hijo Ramón, que ya no podía servir por su edad, por la de su hijo pequeño, Joaquín, el cual no fue finalmente admitido por su edad (AGP, Real Capilla, C^a 209, Exp. 15).

²³ *Diario de Madrid* del 4 de octubre de 1805.

²⁴ *Diario de Madrid* del 27 de octubre de 1805. Las clases comenzaron el día 5 de noviembre, «de ocho a nueve y media de la mañana para los que aprenden canto llano a 30 reales mensuales; de once a doce y

considerarse como un antecedente de los de Melchor Ronzi y José Nonó en años posteriores, y que estaba basado metodológicamente en dos trabajos que tienen cierta relación con el maestro José Lidón.

En lo concerniente a la enseñanza teórica, el método de referencia era el de rudimentos de música que Pedro Carrera Lanchares había publicado para el Real Seminario de Nobles de Madrid en 1805. En la introducción a dicho manual, titulada como «Idea general y particular de la Música», el organista indica que dicha obra:

La han conceptuado y entendido insignes profesores, a quienes amistosamente la manifesté deseoso del mejor acierto en una materia tan difícil por su antigüedad, como nueva en el modo de tratarla; y con más rigor y exactitud aquellos a quienes el Real Seminario de Nobles la remitió antes de imprimirla para su aprobación y censura; y últimamente el señor Gobernador del Consejo, por especial orden de S.M. (que Dios guarde) para el establecimiento de la nueva Escuela de Música erigida en esta Corte, como así consta en sus respectivos oficios²⁵.

Aunque no cita el nombre de Lidón en esta introducción, es razonable suponer que el maestro de la Real Capilla estuviese entre los censores para la aprobación, más teniendo en cuenta que Pedro Carrera Lanchares había sido discípulo suyo, tal y como se indicaba en el mencionado artículo del *Diario de Madrid* de 1790, o en la publicación de la salmodia orgánica del músico de las Descalzas en 1792, en la cual se indica que ha pretendido «seguir en todo las huellas de su dignísimo Maestro Don Joseph Lidón, organista primero de la Real Capilla de S.M.C.»²⁶.

Por otro artículo de septiembre de 1806 conocemos el método práctico utilizado por la escuela de Sardina, ya que fue pedido para la Corte y varias catedrales y conventos que tenían colegios de niños dedicados a la música, «deseosos de que se extienda el buen gusto que tienen tan preciosas lecciones»²⁷. Se trataba del método de solfeo de José de Zayas, antiguo compañero de estudio de Lidón en el Colegio y violón de la Real Capilla, trabajo del cual se indica que era una «obra de mérito tan singular que ha merecido los mayores elogios de los más sabios Maestros Profesores». En el mismo artículo se indica la participación de Lidón en este método, ya que, por enfermedad, Zayas había dejado incompleto el primer tomo sin poner los bajos, y Lidón había «tenido mucho gusto en ponerlos para que no carezca de una cosa tan esencial así para los principiantes como para los profesores, que hallan el mayor placer y recreo en su dulce y agradable canto». El ejemplar de este primer tomo, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, contiene algunas lecciones con los bajos colocados y es razonable suponer que pudo ser el mismo volumen en el que Lidón estuvo trabajando, pues algunos bajos están completos, otras lecciones no tienen bajos y otras los tienen a medio colocar, como si dispusiéramos de una instantánea del trabajo de Lidón todavía no terminado²⁸. El anuncio del *Diario de Madrid* también indicaba que dichos bajos se

media para los niños que no pasen de 15 años el mismo precio; y para los de mayor edad, de cinco y media a siete de la noche a 36 reales. En la plazuela de Santo Domingo, núm. 3, frente de la Guardia vive dicho profesor».

²⁵ CARRERA LANCHARES, Fray Pedro: *Rudimentos de música divididos en cinco instrucciones que facilitan la más pronta inteligencia para el uso de los caballeros seminaristas del Real Seminario de Nobles*. Madrid: Imprenta de Josef Doblado, 1805, p. 4 (Ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de España, M/45, M/171 y M/2152).

²⁶ BNE, M/2739.

²⁷ *Diario de Madrid* del 27 de septiembre de 1806, p. 379.

²⁸ José de Zayas: *Escuela Práctica de Solfear*. Se conservan en la Biblioteca Nacional de España varios ejemplos de esta obra. En primer lugar un manuscrito con la indicación «original» con las lecciones teóricas introductorias y las primeras lecciones prácticas, que debe ser del año 1806 (BNE, M/1242) por contener incompletos los bajos y un segundo tomo, también sin fechar, con la segunda parte del método,

pondrían a todos aquellos que tuviesen la obra incompleta, por lo que puede tratarse de un ejemplar que hubiese quedado a medio completar. Sin embargo, el ejemplo del bajo de la lección decimotercera parece corresponderse con un bajo a medio componer, con solo algunas notas incluidas al comienzo y al final y en lugares intermedios marcando los puntos en donde aparecen nuevas tonalidades (ilustración 4.1).



Ilustración 4.1: José de Zayas: *Escuela práctica de solfear*, primer tomo, ejercicio 13º del manuscrito BNE, sig. M/1242.

El periodo comprendido entre 1805 y 1808 fue para Lidón bastante más prolífico que años posteriores si tenemos en cuenta el número de obras conservadas, especialmente las del año 1806 (tabla 4.2). Durante estos años, para las lamentaciones de Semana Santa, Lidón se sirvió de la reutilización de obras compuestas anteriormente, lo que puede ser un indicativo del aprecio que habían tenido, especialmente las de los años 1789 y 1797. No era la primera vez que hacía esto. En 1798 se habían repetido sus lamentaciones de 1789 para el Miércoles Santo, y las del Jueves Santo de 1797 fueron de nuevo interpretadas en 1800 y 1803. Para muchas de las reinterpretaciones, encontramos nuevas copias de partes que, a menudo, son la conversión de las partes de flauta en oboe, o en clarinete si es el caso de interpretaciones posteriores a 1814. Volveremos a esta cuestión en el capítulo décimo.

que contiene lecciones en diferentes tonalidades (BNE, M/1191). Del año 1816 existe otro volumen manuscrito que indica «Solfeo práctico por Dn. Josef de Zayas, primer violón de la Real Capilla, como se da en la primitiva Escuela de Música establecida en esta corte con real aprobación de S.M. (que Dios guarde) al cargo de su director y maestro Dn. Manuel Sardina, profesor de la Real Capilla. Vive Calle Alcalá número 2, cuarto 3º, Casa del Diano. Año de 1816. Madrid» (BNE, M/866). Este último manuscrito no incluye los bajos de Lidón.

Además de las obras vocales, es importante destacar las dos únicas sonatas para instrumento de cuerda conocidas de José Lidón. Se trata de la *Sonata para viola y acompañamiento de violón* y la *Sonata de violín con acompañamiento de violón*²⁹, ambas compuestas para las oposiciones de agosto de 1806. Estas dos obras, junto con el *Cuarteto a dos violines, violón y trompa obligada en forma de concierto* de 1800 y el desaparecido concierto para órgano que se indica en el inventario de obras del infante don Gabriel son las únicas obras exclusivamente instrumentales conocidas de José Lidón³⁰. Al menos, las tres primeras obras se compusieron para el funcionamiento institucional de la Real Capilla. No conocemos hasta el momento si Lidón dedicó atención a la música instrumental para otros entornos, más allá de su abundante producción para tecla.

Año	Obras
1805	Secuencia del Corpus <i>Lauda Sion</i>
1806	Miserere a 4 con trompas, flautas, fagot y violón (24 de febrero) Renovación de las Lamentaciones del Miércoles Santo de 1797 Renovación de la Lamentación Primera del Jueves Santo de 1797 Lamentación Segunda del Jueves Santo (sirvió también para 1808) Renovación de la Lamentación Tercera del Jueves Santo Renovación de la Lamentación Segunda del Viernes Santo Renovación de la Lamentación Tercera del Viernes Santo de 1803 Misa <i>Laudate Dominum</i> (8 de enero) Himno <i>Exultet orbis gaudiis</i> Responsorio a San Miguel para la oposición de Bajo <i>Stetit angelus</i> Sonata para viola y acompañamiento de violón Sonata para violín y acompañamiento de violón
1807	Secuencia del Corpus <i>Lauda Sion</i> (27 de abril) Lamentación Primera del Miércoles Santo Nueva versión de la Lamentación Segunda del Miércoles Santo de 1789 Renovación de la Lamentación Primera del Viernes Santo de 1790 Lamentación Tercera del Viernes Santo
1808	Lamentaciones Primera y Segunda del Miércoles Santo Lamentaciones Primera y Tercera del Jueves Santo Secuencia de Resurrección <i>Victime Paschali</i>

Tabla 4.2. Obras de José Lidón fechadas entre 1805 y 1808 conservadas en el Archivo General de Palacio.

Tenemos al menos en 1805 otra fecha límite para el año de composición de otra obra de tecla de Lidón. Se trata del *Juego de versos en los ocho tonos para Vísperas*, cuyo manuscrito conservado en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid³¹ lleva la fecha de ese año en su portada. De nuevo, la mención a la calidad de organista de Lidón que lleva el volumen puede hacer pensar en una obra compuesta anteriormente, aunque para una obra de órgano, la mención a que el autor era organista de la Real Capilla podía tener todavía más importancia.

²⁹ La partitura de la sonata para viola en AGP, Real Capilla, Música, C^a 870, Exp. 808, y la sonata de violín en AGP, Real Capilla, Música, C^a 1536, Exp. 870.

³⁰ No obstante existen otras piezas exclusivamente instrumentales, como las «sinfonías» con que dan comienzo su *Salve* de 1782 o la ópera *Glaura y Cariolano*.

³¹ RCSMM, Roda-leg. 35.501.

En 1808 se interrumpen las obras conservadas del maestro Lidón, debido con seguridad a la delicada situación política del momento. En marzo de ese año se produjo el motín de Aranjuez, la destitución y arresto de Godoy, la abdicación de Carlos IV en la persona de Fernando y el posterior viaje en abril de este último para encontrarse con Napoleón, de quien se esperaba que ratificase la nueva posición de Fernando en el trono de España. Las lamentaciones y la Secuencia de Resurrección de 1808 son compuestas en este entorno para la Semana Santa de ese año, siendo las últimas obras antes del periodo posterior a la Guerra. Es claro que la secuencia *Victimae Paschali laudes* fue compuesta para el funcionamiento litúrgico de la Real Capilla, pero es además un texto interesante para relacionar con la situación política del momento al hacer referencia al Cordero que redimió a las ovejas, a la reconciliación de los pecadores con el Padre, a la lucha entre la vida y la muerte, al Reino del Dueño de la vida e incluir un final que pide piedad a un Rey victorioso³². De ser así, esta no sería la única vez que Lidón hacía confluir el significado religioso con el político.

Posiblemente la nueva posición de Lidón como maestro de capilla motivó que se volvieran a poner a la venta sus dos colecciones de piezas o sonatas y de fugas en 1807 y 1808³³. Las sonatas volverían a estar a la venta en una situación parecida: en 1816 tras la restauración de la Real Capilla³⁴.

El reinado de José I

La situación de la Real Capilla durante el periodo de gobierno de José I entre 1809 y 1813 es descrita, en lo referente a las nuevas reglamentaciones de la institución y los datos relacionados con la figura de José Lidón, en el trabajo que realizó Luis Robledo en 1991³⁵. Un buen punto de partida para los músicos a cargo del maestro es la lista que Lidón confeccionó el 20 de abril de 1809³⁶, incluyendo tanto las plazas supernumerarias como los jubilados (tabla 4.3) y que sirve para conocer también la composición del periodo anterior en el número de músicos disponibles. El 6 de abril, Lidón había confeccionado otra lista, pero referente a los individuos que gozaban sueldo con el fin de repartir entre los músicos un adelanto de 10 000 reales ya que llevaban varios meses sin cobrar su salario³⁷.

³² El texto es el de la secuencia *Victimae paschali laudes*. El verso final indica «Tu nobis victor Rex, miserere».

³³ Para las sonatas: «Seis piezas o sonatas sueltas para órgano, dispuestas en forma de versos grandes de octavo tono, con variedad de registros, propios para el día de la Ascensión del Señor: por Don Josef Lidón, Organista de la Real Capilla de S.M.C., y Maestro de Estilo Italiano de su Real Colegio: obra 2ª. Se hallará en la librería de Gómez, calle de las Carretas, a 20 reales» (*Diario de Madrid* del 6 de mayo de 1807, p. 539). Para las fugas: «En el almacén de música de la calle del Príncipe se halla [...] de órgano las salmodias de versos, y las 6 fugas de D. Josef Lidón, maestro de la Real Capilla» (*Diario de Madrid* del 8 de marzo de 1808, p. 303).

³⁴ *Diario de Madrid* del 20 de mayo de 1816, p. 626.

³⁵ ROBLEDO ESTAIRES, L.: «La música en la corte...».

³⁶ «Estado o nómina de los individuos de la Real Capilla Musica de S.M.C. que al presente ocupan las plazas, que incluye el anterior adjunto plan, presentado por el el Maestro de Capilla Rector del Real Colegio de Niños Cantores de ella, a el Excmo. Sr. Limosnero Primero con expresión del sueldo anual, que goza cada individuo en su respectiva plaza; incluyendo igualmente los jubilados que existen en la nómina» (AGP, Administración General, Cª 6837).

³⁷ AGP, Reinados, José I, Cª 14.

Plaza	Integrantes	Reales / año
Maestro de capilla	José Lidón	18 000
Maestro supernumerario	Francisco Federici	9000
9 Capellanes de altar	Rafael Escorihuela	8000
	Vicente Marín	8000
	Josef de Luna	8000
	Silvestre Mateo	8000
	Joaquín Castan	7000
	Josef Erroz	7000
	Josef Arbizu	7000
	Antonio Hernández	6000
	Diego María Uralde	6000
2 Sochantres	Francisco López	8800
	Román del Águila	8800
2 Tenientes de sochantre	Francisco Villuenda	6000
	[Vacante]	6000
6 Capellanes de coro (salmistas)	Sebastián Alonso	5500
	Tomás Lozano	5500
	Ramón Andaluz	5500
	Francisco Gazulla	5500
	Juan Antonio Rodríguez	5500
	[Vacante]	5500
4 Tiples	José Felipe	18 000
	Policarpo Pérez	16 000
	Josef de la Torre	12 000
	Pablo Blasco	12 000
4 Contraltos	Blas López de Sancho	15 000
	Casiano Cava	15 000
	Bernabé Schefler	12 000
	Domingo Andrés	12 000
4 Tenores	Felipe Martínez	15 000
	Melchor Cañizares	14 000
	Miguel López	10 000
	Josef Pérez	10 000
	Mariano Ledesma (supernum.)	10 000
	Manuel Camps (supernum.)	Sin sueldo
2 Bajos	Matías López de Trespuentes	15 000
	Manuel Ducasi	12 000
4 Organistas	Félix Máximo López	16 000
	Josef Teixidor	12 000
	Pedro Anselmo Marchal	10 000
	Alfonso Lidón	6000
	Ambrosio López (supernum.)	Sin sueldo
	Antonio Belbén (supernum.)	Sin sueldo

Plaza	Integrantes	Reales / año
3 Bajonistas	Joaquín Garisuaín	9000
	Felix Ramos	8000
	Manuel Sardina	7000
12 Violines	Rafael Monreal	12 000
	Juan Oliver	12 000
	Pablo Nadal	10 000
	Rafael García	10 000
	Juan Colbrán	9000
	Manuel Carril	9000
	Antonio Font	8000
	Juan Font	8000
	Francisco Bacari	7500
	Josef Rodríguez	7500
	Cristóbal Ronda	7000
	Juan Balado	7000
4 Violas	Pablo Rosquellas	7500
	Calixto de Filipo	7500
	Dámaso Cañada	7000
	Joaquín Rodríguez	7000
4 Oboes y flautas	Manuel Espinosa	12 000
	Joaquín Isnar	10 000
	Gaspar Barli	9000
	Manuel García	8000
	Josef Álvarez (supernum.)	4000
4 Trompas y clarines	Ángel Castronovo	10 000
	Gerónimo Germán	10 000
	José Trota	9000
	Esteban Pataroti	9000
	Juan Pataroti (supernum.)	Sin sueldo
2 Fagots	Pedro Garisuaín	7000
	[Vacante]	7000
3 Violones	Ramón Rodríguez Monroy	12 000
	Francisco Brunetti	10 000
	Francisco Javier Pareja	8000
2 Contrabajos	Blas López	10 000
	Pablo Font	8000
	Joaquín Guerra (supernum.)	Sin sueldo
2 Afinadores (órg. grande)	Josef Debono (órg. grande)	8800
	Josef Marigómez (órg. peq.)	3060
2 Copiantes	Antonio Lázaro Moreno	4400
	Josef Vallejo	4400
Puntador y archivero de los libros de coro	Josef Domínguez	7700

Plaza	Integrantes	Reales / año
Rector del Real Colegio	José Lidón	4400
Maestro del Real Colegio	Juan Almeida	8800
Maestro de Gramática latina y vicerrector	Santos García	5200
10 Niños Cantores		Cuenta del rector

Tabla 4.3. Integrantes de las plazas de músicos de la Real Capilla y salario anual en 20 de abril de 1809 según el informe realizado por el maestro de capilla José Lidón.

Del 20 de junio de 1809 conocemos un detallado manifiesto del estado de la Real Capilla³⁸, el cual se vería completamente alterado a finales de ese año con el decreto de reorganización de la Real Capilla y Cámara del 21 de diciembre de 1809³⁹. Las principales características de dicha reorganización fueron la creación de una plantilla común para los servicios de capilla y cámara, suprimiéndose la diferenciación existente, la notable eliminación de plazas y la disminución de los sueldos. Esta tendencia de recortes económicos y de plazas no fue exclusiva de la Real Capilla, sino general en otras instituciones parecidas, como en las catedrales de Ávila, Valladolid, Santiago de Compostela o Astorga y otras que sufrieron varios decretos emitidos desde 1809 a 1811 para este fin⁴⁰. Esta situación, al igual que ocurriría con la Real Capilla, traería consigo algunos problemas e incongruencias, ya que, con motivo de las victorias militares francesas, se promovían celebraciones que involucraban interpretaciones de *Te Deum* o de misas de acción de gracias que tuvieron dificultades para poder ejecutarse en condiciones, teniendo que ampliarse las plantillas puntualmente para cada ocasión⁴¹. En el caso de Madrid, quedaron desorganizadas las capillas de Santa María, de las Descalzas Reales, de la Encarnación, de la Soledad, de San Cayetano y de Santa Cecilia entre otras⁴².

Merece la pena incluir aquí las características de la nueva reglamentación para la etapa de José I, ya que sería muy importante para José Lidón. En primer lugar, las dos cámaras existentes quedaban unificadas según el artículo primero, el cual indicaba que «Los músicos de nuestra Real Capilla y Cámara harán indistintamente las dos servidumbres cuando fueren llamados». Todos ellos quedaban bajo la autoridad musical de José Lidón, de quien puede decirse entonces que fue maestro también de la Cámara durante un breve periodo. El 28 de diciembre de 1809, solo una semana después de la promulgación del decreto, Lidón recibe la comunicación oficial por la que el Rey le nombraba como «Maestro de Capilla de la Música de su Real Cámara y Capilla, con el

³⁸ ASENJO BARBIERI, F.: *Legado Barbieri*, vol. 2..., pp. 172-177.

³⁹ AGP, Reinados, José I, C^a 91, Exp. 1. Véase también el anterior artículo de Luis Robledo, en donde recoge todo el Real Decreto y la nueva plantilla de músicos (ROBLEDO, L.: «La música en la corte...», pp. 217-220). También en CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: «La música madrileña durante la Guerra de la Independencia: la canción patriótica», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XLVIII, *Extraordinario Segundo Centenario de 1808*. Madrid: C.S.I.C., 2008, pp. 131-147.

⁴⁰ ALÉN, M^a Pilar: «Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII» en Emilio Casares, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Caló (eds.): *España en la Música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre – 5 de noviembre de 1985*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 39-49.

⁴¹ VIRGILI BLANQUET, M^a A.: «La música religiosa en el siglo XIX español» (1995). Virgili Blanquet identifica el caso de la catedral de Valladolid para celebrar el día de la festividad de San José (pp. 376-377).

⁴² *Ibid.*, p. 380.

suelo de 1378 reales mensuales»⁴³, en la que se observa un evidente descenso de salario respecto al periodo anterior, aunque no fue tan acusado como el del resto de los músicos.

Por otra parte, el nombramiento de un secretario de música, según el artículo quinto, encargado de «velar sobre la servidumbre de la música, de pasar los avisos correspondientes para las pruebas y repeticiones que hubieren de ella, de llevar la cuenta y razón de todos los gastos y de hacer ejecutar todas las órdenes y disposiciones relativas a esta servidumbre» y que además quedaba nombrado como secretario de teatros, supone, no solo la conversión de la figura del receptor de la capilla en otra no eclesiástica, sino la relación de este puesto con la actividad teatral, dentro de un proceso de pérdida de importancia de las instituciones eclesiásticas frente a las civiles. La presencia, además, de una primera cantatriz, un primer bajo y un primer violín procedentes del entorno teatral⁴⁴ dejaban clara esta tendencia.

La composición de la plantilla orquestal desde 1810 que dirigiría Lidón sería muy diferente respecto a la del año anterior (tabla 4.4), sin embargo la realidad musical de las funciones que debieron interpretarse tuvo que ser muy diferente a lo que dicho decreto muestra. En primer lugar, es difícil pensar que el grueso de composiciones musicales que contenía la Real Capilla pudiese fácilmente adaptarse sin más a una plantilla que veía reducidas las plazas vocales y de cuerda tan drásticamente. La composición general de dos coros —el coro de solistas y el coro segundo— exigía un mayor número de voces y la necesidad de un elevado número de violines para compensar adecuadamente la sonoridad de obras que incluían maderas y metales a dos y al menos dos violones y dos contrabajos.

Existen diferentes pruebas de que la planta real que participaba en las funciones debió ser mayor que la oficial. En primer lugar, a pesar del decreto, siguieron otorgándose plazas supernumerarias. Tenemos al menos el caso de Lorenzo Castronovo, trompa de la Capilla de la Encarnación que había quedado suprimida y que solicitó plaza de trompa supernumerario en la Real Capilla. Lidón apoyó la petición del músico el 19 de septiembre de 1810 y tres días después le era concedida⁴⁵. Un mes más tarde, el 12 de octubre, Lidón dirigía una petición para poder repartir el sobrante del presupuesto mensual para la música de cámara y capilla entre nueve músicos que habían quedado fuera de sus plazas pero que, a pesar de ello, habían seguido participando en las funciones «por haber sido precisa su asistencia a causa del cortísimo número de los que quedaron en la referida organización, número insuficiente para poderlas desempeñar con el decoro debido a ambas majestades»⁴⁶. Los músicos referidos eran el tiple José Felipe, los contraltos Blas López de Sancho y Domingo Andrés, el tenor José Pérez, los organistas José Teixidor y Alfonso Lidón, los violinistas Juan Font y Juan Baladó y el oboista José Álvarez, clara evidencia de que las voces y las cuerdas habían quedado

⁴³ AGP, Personal, C^a 549, Exp. 8 (expediente personal de José Lidón).

⁴⁴ Luis Robledo identifica en estos puestos a María Marquesini y a Francisco Alberterelli Lefebre, primera actriz y maestro de baile del teatro de los Caños del Peral respectivamente, aunque para el segundo también podría tratarse de José Bertelli. Melchor Ronzi había sido primer violín y director de la orquesta del mismo teatro (ROBLEDO, L.: «La música en la corte...», p. 222).

⁴⁵ AGP, Reinados, José I, C^a 91, Exp. 3.

⁴⁶ AGP, Reinados, José I, C^a 91, Exp. 2. Luis Robledo se refiere en su artículo a la mención de «ambas majestades» que indica Lidón como una posible comparación entre José I y Fernando VII o bien a la referencia a la reina Julia, esposa de José Bonaparte. Personalmente creemos que Lidón intentaba provocar el sentimiento del Rey de que el decoro de la Real Capilla de José I no debía ser menor que la de su antecesor, pretendiendo así que los músicos por los que estaba solicitando el dinero se viesen favorecidos finalmente.

descompensadas en la nueva planta y de que un solo organista no era suficiente para la diversidad de funciones, algo que no pasó desapercibido para Lidón, quien tendría que solicitar los servicios de los músicos.

Un nuevo indicio de que muchos músicos que no estaban incluidos en esta nueva organización debieron participar de hecho en la misma fue la clasificación que recibieron tras la guerra con la restauración en el poder de Fernando VII. Así, fueron incluidos en segunda categoría, además de los integrantes oficiales de la plantilla y de los nueve músicos citados anteriormente, algunos como el organista Ambrosio López, los violinistas Juan Oliver —aunque este obtuvo finalmente una plaza— y Manuel Carril, el contrabajista Joaquín Guerra o el trompista Juan Pataroti⁴⁷.

Plaza	Ocupantes de las plazas	Reales / mes
Maestro de capilla	José Lidón	1378
Primera cantatriz	Sra. Marquesini	1000
Primer bajo	Berterelli	700
Primer violín	Melchor Ronzi	400
2 Tiples	Policarpo Pérez Caballero	984
	Pablo Blasco	738
2 Contraltos	Casiano Cava	822
	Bernabé Scheffler	738
2 Tenores	Felipe Martínez	922
	Melchor Cañizares	860
2 Bajos	Matías López Trespuentes	922
	Manuel Ducasi	738
Organista	Félix Máximo López	984
2 Trompas	Ángel Castronovo	615
	José Trota	554
2 Fagots	Félix Ramos	493
	Manuel Sardina	431
4 Violines	Rafael Monreal	738
	Pablo Nadal	615
	Rafael García	615
	Antonio Font	493
2 Violas-violines	Cristóbal Ronda	431
	Calixto de Filipo	462
3 Violones	Ramón Monroi	738
	Francisco Pareja	493
	-	400
2 Oboes y flautas	Gaspar Barli	554
	Manuel García	493
2 Clarines	Gerónimo Germán	615
	Esteban Pataroti	554
2 Contrabajos	Blas Benito López	515
	Pablo Font	493
Acompañador de clave	-	800
Secretario de música	Carlos María Richer	600
Archivero	José Domínguez	474
Afinador de órganos	José Debono	538
Mozo de música	-	200

Tabla 4.4. Plantilla y salarios mensuales de la Real Capilla y Cámara según decreto del 21 de diciembre de 1809.

⁴⁷ AGP, Registros, 3460.

En lo referente al Real Colegio, al menos durante todo 1809 se mantuvo su funcionamiento de manera regular, dadas las cuentas presentadas por Lidón cada mes de ese año, la cuales le fueron pagadas. Los colegiales de ese año seguían siendo los mismos que en 1808, al igual que la lista de los criados asociados a la institución: un ama, un portero, un mozo, un barbero, un relojero, un templador de claves, una lavandera y un aguador⁴⁸. No existen cuentas de los años posteriores, aunque, tal y como afirma Robledo, el Colegio tuvo que seguir funcionando a cargo de los profesores, a pesar de que no fuese incluido en la reorganización de la Real Capilla de 1809. Lidón había presentado el 8 de noviembre de 1809 un plan acerca del funcionamiento musical del Colegio, probablemente un intento de consolidar los proyectos que tenía en épocas anteriores, que no fue finalmente aprobado⁴⁹. En octubre de 1811, Lidón certificaba que el centro seguía funcionando sin interrupción y que el vicerrector y maestro de Gramática Santos García Cano desempeñaba sus obligaciones adecuadamente⁵⁰, lo que le valió probablemente la injusta clasificación en segunda clase en 1814 a este maestro⁵¹. No estamos seguros, sin embargo, que no se llegase a interrumpir hasta 1814, cuando se produce de forma oficial su reapertura por decreto del 21 de octubre, ya que Andrés Lidón Pérez, el sobrino de José Lidón y organista de la catedral de Córdoba, al solicitar la instancia de ingreso de su hijo menor Andrés, por intercambio de la plaza que disfrutaba su hermano mayor Mariano, indicaba que este último había tenido que volver a Córdoba por haberse suspendido la entrega de alimentos al Colegio y caer enfermo. Además, el propio José Lidón solicitaba dos nuevos claves para el Colegio en marzo de 1815 que eran «muy precisos y necesarios»⁵², por lo que debía faltar el material necesario para la enseñanza durante los últimos años de este periodo.

Aun con todos estos problemas a cuestas, José Lidón sufriría todavía el más desgraciado revés en 1813. Josefa Aguado y Perea, la que había sido su esposa desde el temprano año de 1772, fallecía a los sesenta y seis años en el Real Colegio el día 13 de abril⁵³. Como ya se indicó anteriormente, no nos consta que existiesen descendientes de este matrimonio, ya que el testamento de Josefa, realizado el 29 de diciembre de 1794 según indica su partida de defunción, indica que no tenía herederos forzosos, testando a favor de su marido. Con seguridad Josefa debió asumir muchas tareas relacionadas con el cuidado de los niños en el Real Colegio, por lo que su fallecimiento debió causar un fuerte desamparo en la institución. Tras la muerte en 1830 del que fuera el sucesor de Lidón en el magisterio de la Real Capilla, Francisco Federici, se convocaron oposiciones para maestro de capilla a las que se presentaron importantes músicos entre los que se hallaba Indalecio Soriano Fuertes. Entre los jueces de dicha oposición se encontraba Alfonso Lidón, quien eligió a Soriano frente a los otros candidatos. Sin embargo, el informe del Patriarca desaconsejó la elección de este músico al estar casado y con cuatro hijos:

En cuanto a don Indalecio Soriano, debe hacer presente a vuestra Majestad el Patriarca, que siendo casado con cuatro hijos, y los que podrá tener, es muy poco a propósito, a pesar de su habilidad para rector del Colegio de Niños Cantores, pues regularmente la madre ha de procurar por sus hijos acaso en perjuicio de los colegios, y el padre se empleará en la educación de ellos con preferencia y mirará como cosa accesoría la enseñanza de otros cantores. Esto es lo que

⁴⁸ AGP, Reinados, José I, C^a 14, Exp. 1.

⁴⁹ ROBLEDO, L.: «La música en la corte...», p. 216.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 229-230.

⁵¹ AGP, Registros, 3460.

⁵² AGP, Reinados, Fernando VII, C^a 184, Exp. 15.

⁵³ ADM, Parroquia de San Martín, Libro de Defunciones 29 (1812-1815), fol. 241.

sucedía con el último maestro que hubo casado con harto sentimiento suyo y sin que bastaren sus repetidas amonestaciones⁵⁴.

La referencia al «último maestro que hubo casado» tiene que ver sin duda con José Lidón, quien en 1816 se casaría por segunda vez con Manuela Anastasia Millas, con quien llegó a tener cuatro hijos. Como puede observarse, se esperaba de la mujer del maestro de capilla que se hiciera cargo del cuidado de los colegiales, lo que debió ocurrir sin duda en el caso de Josefa. Su fallecimiento en 1813, junto con la comprobación de que nueve de los colegiales que aparecen en las listas del Colegio anteriores a la Guerra siguieran perteneciendo al mismo en junio de 1814 apunta a que Lidón tuvo probablemente que hacerse cargo de los alumnos personalmente en años en los que la manutención no estaba garantizada. En estas condiciones no cabía para el maestro ninguna acción reivindicativa o ideológica, sino procurar el cuidado y atención de los jóvenes hasta la llegada de un nuevo tiempo político, como finalmente ocurrió.

El retorno de Fernando VII y la restauración de la Real Capilla

En marzo de 1814, tras la firma del Tratado de Valençay en diciembre de 1813, Fernando VII inicia su regreso a España. El viaje se realizaría vía Zaragoza y Valencia, ciudad donde los partidarios realistas le presentan el *Manifiesto de los Persas*, firmando un decreto el 4 de mayo en el que deroga la Constitución de 1812 y prepara su definitivo retorno a Madrid, efectivo el día 13 de mayo. Ya desde el mes de marzo se tienen noticias de celebraciones musicales en Madrid, como el *Te Deum* cantado el 30 de marzo de 1814 en la iglesia parroquial de Santa María «para solemnizar la plausible noticia de hallarse el Rey en territorio español»⁵⁵. En el caso de la Real Capilla, el 9 de mayo escribió el receptor de la misma, Martín José de Zeverio, al Duque de San Carlos solicitando permiso para la interpretación de un *Te Deum* ante la inminente llegada del monarca en el que se observa el pobre estado de la sección musical en ese momento:

A consecuencia de [...] que una tan gloriosa venida de tan prodigioso soberano exige que en su Real Capilla se cante un solemnísimo Te Deum, me ha ocurrido que el que esta función se haga la mañana siguiente a la venida de S. M. le dará un gran realze en los religiosos corazones de los buenos españoles; pero para esto es conveniente, y aun necesario que V. Exca. sepa la voluntad de S. M. en esta parte, y tenga la bondad de comunicármela con alguna anticipación para preparar las cosas, pues el estado actual en que está la Capilla con solo cantollano &a. no permite que el expresado acto se haga con la solemnidad que piden tan relevantes e inauditas circunstancias⁵⁶.

Dos días después, la contestación a la propuesta comunicaba al receptor de la Real Capilla que el Rey resolvía se cantase efectivamente dicho solemne *Te Deum* al día siguiente de su llegada⁵⁷. Efectivamente, el 14 de mayo de 1814 se interpretaba el *Te Deum* en la Real Capilla⁵⁸, tras regresar Fernando a Madrid después de su breve estancia en Aranjuez al llegar desde Valencia. Este *Te Deum* es con seguridad el que compuso José Lidón en 1814 y que fue terminado el día 4 de abril de ese año, según

⁵⁴ AGP, Personal, C^a 92, Exp. 4, doc. 4, cit. en MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente: «Francisco Andreví Castellá y la música española del Clasicismo», tesis doctoral dirigida por Ricard Huerta Ramón y Francisco Carlos Bueno Camejo, Valencia: Universitat de València, 2015, tomo I, p. 188.

⁵⁵ AGP, Reinados, Fernando VII, C^a 388, Exp. 33.

⁵⁶ AGP, Reinados, Fernando VII, C^a 425, Exp. 2.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *El procurador general de la nación y del rey*, miércoles 18 de mayo de 1814, p. 1106.

indicación de la propia partitura autógrafa⁵⁹. Esto significa que tuvo que comenzar a componerlo en el mes de marzo, probablemente ante las primeras noticias del regreso de Fernando a España.

La interpretación de esta obra fue utilizada por el propio Lidón para que el Rey le confirmase en su puesto de maestro de la Real Capilla unos días después:

El Maestro de la Real Capilla Música de V. M., rector del Colegio de los Niños Cantores, P.A.S. R.P. con el más profundo respeto expone: Como habiendo tenido la dicha de concurrir con los demás individuos a la Iglesia de Sto. Tomás, el día tan deseado como feliz de su arribo a esta su corte, donde se entonó y cantó el Tedeum y Salve, y al siguiente día hábense repetido en su Real Capilla de Palacio otro nuevo solemne Tedeum, compuesto de propio intento por el exponente, al que se sirvió V. M. asistir en público; deseoso de continuar su servidumbre en el Regio culto divino, que en ella se ha practicado siempre:

A V. M. suplica rendidamente se digne por un afecto de su Real Clemencia confirmarle en su mencionada plaza de maestro de su Real Capilla y rector del Colegio; como así mismo, si fuese de su real agrado, concederle el honor de poder concurrir a su Real Cámara cuando tuviese a bien el tener música, para emplearse en lo perteneciente a su destino. Gracia que espera recibir de la notoria suma bondad de V. M., cuya importante vida conserve el Todo Poderoso para bien de sus leales vasallos.

Madrid, 26 de Mayo de 1814.

Señor, A.L.R.P. de V.M.

José Lidón⁶⁰

Es interesante la mención de la relación con la cámara que Lidón realiza, ya que además de su nombramiento en los puestos que ya disfrutaba antes de 1808, muestra interés en una actividad musical de la que ya había sido máxima autoridad durante los años anteriores, pero sin nombrar este hecho al haberse producido por la acción de José I. El día 13 de junio, ante la solicitud de Mayordomía Mayor, el receptor de la Real Capilla informaba de la actitud política de Lidón durante el periodo anterior, recomendándole para su rehabilitación en el puesto:

He leído el adjunto memorial de D. José Lidón y, enterado de su contenido y del oficio con que V.E. se ha dignado remitírmelo de real orden el cual parece que únicamente quiere que yo informe sobre la conducta política del interesado durante la permanencia del enemigo en esta capital, reduciéndome a este punto puedo asegurar a V.E. que la conducta de Lidón ha sido buena, que me consta que examinada por el Ayuntamiento de esta Villa la declaró ser sin mancilla y por consiguiente al interesado por digno de ser repuesto en sus destinos; que la Regencia le rehabilitó para los mismos en vista de la declaración del Ayuntamiento, y finalmente me consta que los vecinos de su barrio de Leganitos Cuartel de Afligidos reunidos en 27 de diciembre de 1813 para la elección de Alcalde y Diputados de Caridad del mismo le nombraron Diputado 1º del expresado barrio, lo cual no se hubiera verificado en aquel tiempo a no haber sido siempre bien acrisolada su conducta.

Es lo que puedo hacer presente a V.E. recomendándole al mismo tiempo el mérito de este digno profesor por su habilidad, por su exactitud en el cumplimiento de sus obligaciones, por su amor al soberano, y por consiguiente al decoro de las funciones de su Real Capilla y al Colegio que gobierna. Este es mi parecer.

Ntro. Sr. guarde a V.E. muchos años. Madrid, 13 de Junio de 1814.

Martín Joseph de Zeverio⁶¹

⁵⁹ AGP, Real Capilla, Música, Cª 869, Exp. 805. La partitura de Lidón indica al final de la obra: «día 4 de abril, año 1814. Concluí el instrumental».

⁶⁰ AGP, Personal, Cª 549, Exp. 8.

⁶¹ *Ibid.*

A pesar de que José Lidón, en los denominados informes de purificaciones que se realizaron tras la guerra para calificar al personal de la Real Casa en función de su comportamiento durante el anterior gobierno, fue calificado en segunda clase⁶², el día 24 del mismo mes se produjo la contestación oficial, en la que se indicaba que «S.M. le confirma sus destinos y asistirá a la Cámara cuando se le llame». Esta confirmación de la relación de Lidón con la Cámara parece más segura ante el hecho de que al día siguiente el Duque de San Carlos, Mayordomo Mayor del Rey, dirige dos oficios para informar de esta situación de Lidón, uno al Patriarca de las Indias y otro al Sumiller de Corps —máxima autoridad de la Real Cámara—, por lo que tanto la Real Capilla como la Real Cámara quedaban informadas y relacionadas con el músico. El mismo Sumiller informaba el 1 de julio de 1814 a José Lidón de esta situación «en atención a sus buenos y dilatados servicios»⁶³.

El 29 de septiembre de 1817, José Lidón dirigiría un memorial al Rey que aclara definitivamente que en 1814 fue nombrado como músico honorario perteneciente a la Real Cámara, aunque no recibiría sueldo por esta posición. Así, el maestro indica que fue declarado «individuo de la Real Cámara en la clase de su destino» y que «prestó el debido juramento en manos del Marqués de Ariza, Sumiller de Corps»⁶⁴. En este oficio, Lidón solicitaba el sueldo que otros músicos «honorarios como él» de la Cámara, como Gaspar Barli, Trota o Federici recibían, a pesar de no asistir a las academias.

En relación a la música de la Real Capilla, una nueva andadura se produce en este periodo pretendiendo restaurar la estructura y funcionamiento anteriores a 1808⁶⁵. Las primeras provisiones de plazas y determinación de la manera de realizarlas se producen desde julio de 1814. El día 19 de dicho mes, Lidón emitió un informe indicando varios particulares de fallecimientos y de ascensos, tales como el fallecimiento de José Teixidor o la emigración de Marchal, lo que produjo el ascenso de Alfonso Lidón a la segunda plaza de organista⁶⁶. El día 24 se resolvió que, en relación a si «las vacantes de voces e instrumentos de la Real Capilla han de proveerse previa oposición o por examen privado o puros informes de otros inteligentes» se debía realizar «por oposición como antes se practicaba»⁶⁷. Incluso el 16 de noviembre, para la concesión de plazas supernumerarias, se decide el mismo sistema de concurso y oposición, con la excepción de los músicos que ya estaban empleados en la Real Cámara. También se aplican ajustes como el nombramiento de Alfonso Lidón como segundo organista por emigración de Pedro Anselmo Marchal tras la guerra. Realmente Alfonso es confirmado inicialmente como tercer organista, pero ante su denuncia de que Marchal continuase como organista, apelando al Real Decreto del 30 de mayo en el cual no podía obtener empleo en la Corte ningún individuo que hubiese seguido a Francia al anterior monarca, obtuvo la segunda plaza⁶⁸.

⁶² Las calificaciones eran: 1ª clase (no haber servido al gobierno intruso), 2ª clase (haber servido al gobierno intruso) y 3ª (haber promocionado durante el gobierno intruso). La calificación de Lidón y de otros músicos de Palacio en AGP, Registros, 3460.

⁶³ AGP, Personal, Cª 549, Exp. 8 y Real Capilla, Cª 209, Exp. 15.

⁶⁴ AGP, Personal, Cª 549, Exp. 8.

⁶⁵ Además de la documentación de archivo, véase LOLO, Begoña: «La música en la Real Capilla después de la Guerra de la Independencia...». Una comparación de las plantas de la Real Capilla durante el gobierno de José I y en 1815 en página 161, aunque esta tabla solo tiene en cuenta la propuesta del Patriarca y no la situación final en el informe de Lidón, en donde no se consideran algunos puntos.

⁶⁶ AGP, Administración General, Cª 6837.

⁶⁷ AGP, Administración General, Cª 6768.

⁶⁸ MONTERO GARCÍA, J.: «Los Lidón...», p. 73.

En fecha 2 de diciembre de 1814, Fernando VII ordena que se arreglen las plazas y dotaciones de la Real Capilla, para lo que solicita al Patriarca un informe para su restauración. Evidentemente tuvo que ser transmitida a Lidón esta solicitud, ya que es el primero en firmar una petición el 8 de mayo de 1815 de que, ante el nuevo estado de las cosas y el retraso que sufría el establecimiento de una nueva planta y un aumento de los sueldos, se solicite por separado y con urgencia los nuevos puestos de los músicos y su nuevo salario debido a las necesidades que estaban sufriendo⁶⁹, colocándose de nuevo como figura principal defensora de los derechos de los músicos ante el devenir político. El 8 de junio el Patriarca desaconsejaba esta solicitud⁷⁰, pero debió servir para acelerar el proceso, ya que el 13 de junio de 1815, el Patriarca de las Indias Francisco Antonio Cebrián presentaba al Rey la propuesta para la nueva planta de música de la Real Capilla⁷¹. En la misma se observa una clara vuelta a la situación previa, como sección integrante de una institución eclesiástica y no civil, según había acontecido con José I⁷², ya que el Patriarca alude a una planta «propia del majestuoso culto divino, que tributa V.M. al Todopoderoso en su Real Capilla». Además, desde el 1 de marzo de 1815, por medio de una Real Orden, los músicos de la Real Capilla tuvieron prohibido su participación en los teatros, aludiendo al artículo 16 del Reglamento del año 1749⁷³.

En dicha restauración de 1815 hay que diferenciar la propuesta realizada por el Patriarca el 13 de junio con lo que realmente sucedió. En la propuesta, se mantiene la figura del rector del Real Colegio asociada a la de maestro de capilla, recibiendo una dotación por estos dos destinos de 20 000 reales. Lidón recibiría además otros 5000 reales por mantener la plaza de maestro de Estilo Italiano de cantar. Respecto al vicemaestro, la reforma indica un aumento de salario de 10 000 reales, aunque advierte que esta plaza no será necesaria en lo sucesivo porque, para la suplencia del maestro, le supliría «el músico más antiguo o idóneo, o el primer organista». Es posible que el propio Lidón estuviera detrás de esta decisión, ya que los anteriores enfrentamientos con Federici por sus pretensiones de obtención del magisterio le debieron llevar a recomendar que fuese el organista, en este caso Félix Máximo López, el que le sustituyese en sus ausencias. Efectivamente, tras el fallecimiento de Lidón y el ascenso de Federici a maestro de capilla, se eliminaría la plaza de vicemaestro. Otras modificaciones propuestas eran la creación de hasta cuatro plazas para voz de bajo con 12 000 reales, «por igualar la clase de esta voz con las demás, que son cuatro, y ser muy conveniente para el cuerpo músico», y la eliminación de dos plazas de violín y dos de viola, con lo que la orquesta pasaría a tener diez violines y dos violas que se suponían «bastantes para el completo y armonía». Como hecho importante, se creaban dos plazas de clarinetes, «por ser muy útiles para la armonía de la orquesta», dotadas con 11 000 y 10 000 reales. Existe la indicación de una Real Orden fechada el 30 de noviembre para la inclusión de estos instrumentos, por lo que toda la nueva planta debió ser propuesta ya a finales de 1814. Precisamente para cubrir estas nuevas plazas de clarinete, José Lidón compuso en 1815 una *Pieza vocal a solo*, «¡Oh, Dios piadoso!» para voz de alto, clarinete obligado, dos trompas, dos violines, viola obligada y acompañamiento que debía interpretarse en las oposiciones⁷⁴. Los primeros músicos que ocuparon estas dos

⁶⁹ AGP, Reinados, Fernando VII, C^a 433, Exp. 38.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ AGP, Reinados, Fernando VII, C^a 425, Exp. 6.

⁷² Aspecto también comentado en LOLO, B.: «La música en la Real Capilla...», p. 159.

⁷³ AGP, Administración General, C^a 6768.

⁷⁴ AGP, Real Capilla, Música, C^a 870, Exp. 811.

plazas de clarinete fueron Francisco Schindtler y Magin Jardín, nombrados como primer y segundo clarinete los días 30 de agosto y 29 de noviembre respectivamente⁷⁵.

Según indica Saldoni, Schindtler era considerado por varios profesores como «el primer profesor de clarinete y el más notable [con el] que contaba entonces Madrid, y que no conocía rival, encomiándonos su excelente tono, su extraordinaria ejecución, limpieza, gusto, expresión y sentimiento»⁷⁶. En lo que respecta a Jardín, el propio Lidón indicó en un documento del 22 de mayo de 1816 que poseía un «agradable tono y buena escuela, y que además sabe tocar la flauta y el requinto» indicando además la necesidad de dos clarinetistas en la plantilla por requerirlo así las composiciones modernas⁷⁷.

A pesar de esta propuesta, el 8 de noviembre de 1815 el Conde de Miranda, Mayordomo Mayor de Palacio, informaba al Patriarca del desacuerdo del Rey con las modificaciones de la Real Capilla, ordenando que todo estuviese de acuerdo con el punto en que se encontraba en 1808, debiendo ser doce los violines y cuatro las violas y no dos solamente⁷⁸. Efectivamente, encontramos un documento en formato de borrador, fechado el 18 de septiembre de 1815, en donde estas indicaciones ya aparecen corregidas, tachando las indicaciones de supresión de las plazas de violines y violas y escribiendo el nombre de los músicos que las iban a ocupar, por lo que parece que nunca llegaron a suprimirse. De este documento podemos conocer la constitución final de la sección de música de la Real Capilla en 1815 (tabla 4.5), año que supondría la plantilla más numerosa de las que habían existido para la institución. Se observa además el aumento de salarios con respecto al anterior periodo del magisterio de José Lidón previo a la guerra.

Plazas	20 de abril de 1809		18 de septiembre de 1815	
	Nº	Dotación	Nº	Dotación
Maestro de capilla	1	18 000	1	20 000
Vicemaestro	1	3000	1	10 000
Maestro supernumerario		6000		-
Capellanes de altar	9	8000	9	15 000
		8000		15 000
		8000		15 000
		8000		15 000
		7000		15 000
		7000		15 000
		7000		15 000
		6000		15 000
		6000		15 000
Sochantres	2	8800	2	15 000
		8800		15 000
Tenientes de sochantre	2	6000	2	13 000
		6000		13 000
Salmistas	6	5500	6	12 000
		5500		12 000
		5500		12 000
		5500		12 000
		5500		12 000
		5500		12 000
Tiples	4	18 000	4	18 500
		16 000		17 000
		12 000		14 000
		12 000		14 000

⁷⁵ AGP, Real Capilla, C^a 209, Exp. 16.

⁷⁶ SALDONI, B.: *Diccionario...*, tomo III, p. 40.

⁷⁷ AGP, Personal, C^a 590, Exp. 36, cit. en GIL ARRÁEZ, J.: “*Aria con clarinete...*”, p. 351.

⁷⁸ AGP, Administración General, C^a 6837.

Plazas	20 de abril de 1809		18 de septiembre de 1815	
	Nº	Dotación	Nº	Dotación
Contraltos	4	15 000 15 000 12 000 12 000	4	16 000 16 000 14 000 14 000
Tenores	4	15 000 14 000 10 000 10 000	4	16 000 15 000 13 000 12 000
Supernumerarios	2	10 000 Sin sueldo	1	6000
Bajos	2	15 000 12 000	4	16 000 15 000 14 000 12 000
Organistas	4	16 000 12 000 10 000 ⁷⁹ 6000	4	18 000 14 000 12 000 10 000
Supernumerarios	2	Sin sueldo Sin sueldo	2	5000 Sin sueldo
Bajonistas	3	9000 8000 7000	3	11 000 10 000 5000
Violines	12	12 000 12 000 10 000 10 000 9000 9000 8000 8000 7500 7500 7000 7000	12	14 000 14 000 13 000 13 000 12 000 12 000 11 000 11 000 11 000 11 000 10 000 10 000
Violas	4	7500 7500 7000 7000	4	10 000 10 000 9000 9000
Supernumerarios			2	5000 5000
Oboes y flautas	4	12 000 10 000 9000 8000		14 000 12 000 11 000 10 000
Supernumerario	1	4000	1	5000
Trompas y clarines	4	10 000 10 000 9000 9000		12 000 12 000 11 000 11 000
Supernumerario	1	Sin sueldo		5500
Clarinetes	0		2	11 000 10 000
Fagots	2	7000 7000	2	10 000 9000
Violones	3	12 000 10 000 8000	3	14 000 12 000 10 000
Contrabajos	2	10 000 8000	2	12 000 10 000

⁷⁹ Era la plaza de Pedro Anselmo Marchal, quien cobraba 9000 reales de la plaza más 1000 de gracia especial.

Plazas	20 de abril de 1809		18 de septiembre de 1815	
	Nº	Dotación	Nº	Dotación
Supernumerarios	1	Sin sueldo	2	5000 5000
Puntador y archivero	1	7700	1	9000
2 copiantes de música	2	4400 4400	2	5500 5500
Organero y afinador	2	8800 3060	1	9000
Rector del Colegio y maestro de Estilo Italiano	1	4400	1	5000
Vicerrector y maestro de Gramatica	1	5200	1	8800
Maestro de Rudimentos	1	8800	1	8800
Niños cantores	10	2000 reales mensuales al rector	6	2000 reales mensuales al rector

Tabla 4.5. Plazas de músicos y salario anual de la Real Capilla de los años 1809 y 1815.

En lo que respecta a la utilización de los clarinetes dentro de la orquesta de la Real Capilla, tendremos que esperar al *Te Deum* compuesto por Lidón en 1816 para verlos funcionar como el cuarto integrante de la familia de maderas, junto con flautas, oboes y fagots. Todavía en el *Miserere* de 1815, compuesto muy probablemente para la Semana Santa de ese año, fecha previa a la implantación de las plazas de clarinete, tenemos solo flautas y fagots como maderas, a pesar de que se conservan las partes de clarinete que sustituyeron a las partes de flauta de la obra en interpretaciones posteriores, en un claro ejemplo de cambio tímbrico de la orquesta requerido por Lidón⁸⁰. A pesar de su título, la única lamentación de Lidón conservada de 1816, la *Lamentación Tercera del Viernes Santo a solo de contralto a toda orquesta con trompa obligada*, puede ser interpretada con oboes o con clarinetes, pero no ambos simultáneamente según indican las partes conservadas⁸¹.

Una nueva andadura del Real Colegio se produjo algunos meses después de la reorganización de la plantilla de músicos en 1814. La real orden para su reapertura se produjo el 21 de octubre, indicando que se debía reducir a seis el número de colegiales, que el rector seguiría recibiendo 1500 reales más otros 500 mensuales para mantenerlos y pagar al «portero, ama, lavandera, barbero, templador de claves y demás gastos menudos que pone en su cuenta», aunque de admitir más alumnos, estos deberían entrar como porcionistas y proveerse su propio vestuario y estancia al precio de ocho reales diarios⁸². Algunos meses antes, el 20 de junio de 1814, Lidón aparece como rector, maestro de cantar, de acompañar y de composición del Colegio en una lista de los nueve colegiales que en ese momento pertenecían al centro: Cayetano Pareja, Francisco Blanco, Vicente Pagasartundua, Tomás Tamayo, Toribio Ballesteros, Luis Martínez, Ramón Sardina, Vicente Perea y Mariano Lidón⁸³. El Colegio se encontraba en muy malas condiciones en ese momento, faltando muchos muebles y vestuario y estando «en una absoluta necesidad de reparaciones». Según el informe de ese mes realizado por el propio Lidón y por el arquitecto de Palacio, Isidro Velázquez, era necesario reparar los tejados, las goteras de las buhardillas, cerrar diversas grietas, poner vidrios en las ventanas y restaurar algunas vigas podridas, lo que sumaba una cantidad de 15 000

⁸⁰ AGP, Real Capilla, Música, C^a 857, Exp. 758.

⁸¹ AGP, Real Capilla, Música, C^a 865, Exp. 797.

⁸² AGP, Real Capilla, C^a 209, Exp. 16.

⁸³ AGP, Reinados, Fernando VII, C^a 434, Exp. 24.

reales de vellón⁸⁴. El 23 de septiembre, Lidón indicaba además el gasto diario en comida (pan, carne, garbanzos, tocino y manteca, ensalada y verdura, sal, vinagre y aceite) necesario por colegial: nueve reales y ocho cuartos⁸⁵. Todo ello debió motivar la reducción del número de colegiales. Ante la marcha de algunos de ellos, los días 6 y 17 de diciembre de 1814 se realizaron exámenes en el Colegio para la admisión de nuevos alumnos, con José Lidón, el primer tiple de la Real Capilla José Felipe y el organista Félix Máximo López como examinadores. En dichos exámenes fueron admitidos Ambrosio Pérez Sierra, de once años, y Gabriel García Serrano, de diez, ya que ambos habían cumplido con los requisitos de «buena y extensa voz, oído fino y mucha robustez». Igualmente se admitió a Salvador Palaudarias, hijo del violín primero de la Real Capilla Ramón Palaudarias, como colegial porcionista⁸⁶.

Anteriormente a estos exámenes un nuevo miembro de la familia Lidón ingresa en el Colegio. Se trata de Andrés Lidón Martínez, hijo de Andrés Lidón Pérez, organista primero de la catedral de Córdoba y hermano de Alfonso Lidón, ambos hijos del hermano de José Lidón, Juan Lidón Blázquez. Andrés Lidón Pérez se casó con María Mateo Martínez y tuvieron al menos tres hijos: Mariano, Andrés y José. El 17 de septiembre de 1814 Andrés Lidón Martínez era nombrado colegial del Real Colegio tras la renuncia a esta plaza de su hermano mayor Mariano. La petición para el cambio de ocupación de la plaza la había realizado Andrés Lidón padre desde Córdoba el 31 de julio indicando que Mariano, quien ocupaba la plaza desde 1805, había tenido que volver a Córdoba al haber caído enfermo y haberse suspendido los alimentos en el Colegio. Su tío José Lidón debió escribirle durante esos días, ya que Andrés indica que le informó de la nueva actividad en el Colegio. En la petición advierte que su hijo Mariano está ya «muy crecido, a correspondencia de su edad, por lo que desdice de la mente del instituto del Colegio de Niños Cantores; y hallándose otro hermano suyo en la propia edad que se necesita de 9 a 10 años, adornado de las cualidades necesarias, [...] suplica se digne conmutar su plaza en D. Andrés Lidón»⁸⁷. Esta solicitud fue acompañada de unas notas del propio José Lidón, quien, apoyando la solicitud de su sobrino, indicó que:

Este niño se halla en todas las apreciables circunstancias que por un instituto son necesarias para ocupar debidamente las plazas de número de este Real Colegio de mi cargo; así con respecto a la edad que debe ser la de no anteceder a siete años, ni exceder a la de diez, a causa de poder hacer un útil y largo servicio, como por hallarse en las demás cualidades de saber leer y escribir, voz propia para el servicio del coro, con robustez en su persona, y con principios facultativos.

La plaza le fue otorgada el día 31 de agosto, lo que demuestra la rapidez de la gestión de Lidón para un miembro de su familia en un mes en el que ni siquiera habían comenzado las obras de reparación del centro.

Así pues, el 20 de febrero de 1815, los seis colegiales más el porcionista de esta nueva andadura del Colegio eran Francisco Blanco, Tomás Tamayo, Vicente Perea, Andrés Lidón, Ambrosio Pérez, Gabriel García y Salvador Palaudarias⁸⁸. Inmediatamente, Lidón trató de obtener todo lo necesario para su funcionamiento. Debía haber perdido bastante de su material, ya que el 5 de marzo de 1815 solicitaba y obtenía dos clavicordios de los cuatro que tenía en su poder el conserje Lorenzo

⁸⁴ AGP, Reinados, Fernando VII, C^a 434, Exp. 34

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ AGP, Personal, C^a 824, Exp. 3 (expediente personal de Ambrosio Pérez Sierra).

⁸⁷ AGP, Personal, C^a 549, Exp. n^o 39 (expediente personal de Andrés Lidón).

⁸⁸ AGP, Personal, C^a 1229, Exp. 23 (expediente personal de Salvador Palaudarias). También en AGP, Real Capilla, C^a 209, Exp. 16.

Bonavía, apuntando que ya no se usaban para la real servidumbre por ser sustituidos por los fortepianos⁸⁹.

El sueldo fijado para el maestro de Rudimentos de música del Real Colegio fue, según la nueva planta de 1815, de 8800 reales, primer momento en que es diferente, y superior, al sueldo del maestro de Estilo Italiano, fijado en solo 5000 reales. Es posible que esta diferencia se deba a que Lidón disfrutaba de la plaza de maestro de Estilo Italiano junto con la de rector y maestro de capilla, ya que los tres destinos son citados en la nueva planta al referirse al maestro de capilla, y que no se quisiese favorecer demasiado a Lidón en esta situación, bien por cuestiones económicas o por su condición de haber servido al anterior gobierno. En cualquier caso, Lidón no tardó en protestar por esta diferencia y solicitó, el 8 de diciembre de 1815 la igualación de los sueldos de ambos profesores, indicando que además, enseñaba sin obligación «la ciencia de la composición, carrera del órgano y acompañamiento» y que lo hacía no tanto por él, sino por «sus sucesores en lo venidero». Cita incluso que no había recibido, en julio de 1815, los 25 000 estipulados, sino tan solo 20 000 reales y que no existía ninguna dotación específica para el cargo de rector (rector y maestro de capilla estaban consideradas conjuntamente), al cual califica de «destino tan penoso» y de gran responsabilidad⁹⁰. Dos días después, la solicitud recibía una contundente respuesta: «No ha lugar, ni se admiten reclamaciones a la nueva planta bien meditada y aprobada por S.M.». La plaza de maestro de Rudimentos de música había recaído el 5 de abril de 1815 en el músico y antiguo colegial del Real Colegio, Lorenzo Nielfa⁹¹.

Al menos, Lidón consiguió la asignación del dinero destinado al Real Colegio para la manutención de los colegiales, que no debía estar pagándose ya que Lidón solicitaba en octubre de 1815 que se le abonasen los 2000 reales mensuales para este fin dado que él no podía ya adelantar más dinero⁹². El 29 de noviembre de 1815, la Tesorería General de la Real Casa recibía la orden de pagar a Lidón los 2000 reales asignados para alimentos de los alumnos⁹³.

Del año 1816 tenemos una muestra de que la consideración de José Lidón como maestro era todavía alta entre instituciones lejanas de Madrid. Nos referimos al caso del primer organista de la catedral de Plasencia, Pascual Aguilera, quien solicitaba al cabildo ese año que su hijo, que había mandado a estudiar órgano a Salamanca con la intención de su posterior ingreso en la catedral de Plasencia, pudiese ir a Madrid a estudiar con José Lidón, petición que fue finalmente rechazada⁹⁴.

Los problemas económicos de los primeros años tras la guerra en la Real Capilla continúan también en 1816. En enero de ese año, Lidón informaba de la urgencia de limpiar y restaurar el órgano de la Real Capilla, instrumento que él mismo había tocado durante tantos años, ya que se encontraba bajo de afinación. Sin embargo, la contestación indicaba la suspensión de estas reparaciones «por considerar de mucho gasto el que se supone a limpiar el órgano, hasta que las circunstancias mejoren»⁹⁵. El 21 de septiembre de 1817, finalmente se decide el Rey a aprobar el apeo y compostura

⁸⁹ AGP, Reinados, Fernando VII, C^a 184, Exp. 15.

⁹⁰ AGP, Personal, C^a 549, Exp. 8 (expediente personal de José Lidón).

⁹¹ AGP, Real Capilla, C^a 209, Exp. 16.

⁹² AGP, Reinados, Fernando VII, C^a 434, Exp. 30.

⁹³ AGP, Personal, C^a 549, Exp. 8.

⁹⁴ MARTÍN TERRÓN, Alicia: «Esplendor y ocaso en las instituciones eclesiásticas del norte de Extremadura: las prácticas musicales en las catedrales de Plasencia y Coria entre 1750 y 1839», tesis doctoral dirigida por Francisco Rodilla León, Universidad de Extremadura, 2015, vol. I, p. 258.

⁹⁵ AGP, Reinados, Fernando VII, C^a 425, Exp. 19.

de dicho órgano, solicitando un nuevo informe del maestro de capilla, ya que «el referido órgano está construido por una nueva teoría y maquinaria no conocida del común de los organeros», indicando la posible conveniencia de acudir a Jorge Bosch Riera, primo político de Lidón y sobrino de Jorge Bosch, el constructor de dicho órgano⁹⁶.

No tenemos certeza de la participación de Lidón en la actividad de la Cámara durante los años previos a la guerra. Tampoco hay indicios mucho mejores para estos años, aparte del dato procedente de su nombramiento en 1814 y de la solicitud posterior en 1817 de recibir un sueldo al igual que otros músicos honorarios que no participaban en las academias. Existe, no obstante, un testimonio que relaciona a Lidón con la posible actividad musical de la Cámara en este periodo. En 1828, el músico Ramón Cuellar, discípulo del maestro Francisco Javier García Fajer, dirigió una carta a don Andrés de Acuña para solicitar una plaza de organista en la catedral de Santiago de Compostela que estaba vacante. Entre los méritos que alegaba, como haber sido organista en las catedrales de Roda, Huesca y Zaragoza, así como maestro en las dos últimas y en Oviedo, indica lo siguiente:

Hallándome un día de San Fernando en Madrid, toqué y acompañe a las voces de cámara (presente Lidón) en casa de la Marquesa de Santa Coloma (a quien creo V.S. conoce) y diciéndole a su jefe [Francisco] Brunetti lo que entendían de mi mérito, este me brindó para que lo hiciese delante de su Majestad en un intermedio la noche que tuve el honor de dirigir un oratorio en su Real Cámara, por el que se dignó agraciarme con los honores de músico de ella⁹⁷.

Efectivamente, el 19 de octubre de 1815, Ramón Cuellar fue nombrado músico honorario de la Real Cámara⁹⁸, por lo que la experiencia narrada tuvo que ser de ese año o de 1814. Además de que nuevamente se alude a la consideración de Lidón para mostrar los méritos propios de un músico —en este caso sin ni siquiera ser alumno suyo sino tan solo asistir a una academia ante la presencia del músico— el testimonio sirve para relacionarle con la actividad de la Real Cámara, aunque no nos permita conocer su función exacta, si es que realmente tuvo alguna.

En 1816, José Lidón volvió a contraer matrimonio por segunda vez, tras tres años de viudedad. El 20 de febrero de 1816 dirigía un memorial al Patriarca de las Indias en el que solicitaba licencia para casarse con Manuela Anastasia Millas, sobrina del profesor de Gramática y vicerrector del Colegio, Santos García Cano, ya muy mayor y quien fallecería al año siguiente. Debemos acudir a las convenciones de la época y a su distinto orden social para entender la petición de José Lidón. El maestro insiste en la necesidad de una nueva mujer para «el cuidado y gobierno de su casa» y de estar «sobre los domésticos destinados a la asistencia de los Niños Cantores de su cargo para que estuviesen bien servidos». Esta petición se realiza porque este papel lo estaba realizando, según indica Lidón, «la única sobrina que tenía en su compañía», quien se había «puesto en estado» recientemente. Al día siguiente, el Patriarca indicaba que «por lo que a nos toca, concedemos nuestra licencia»⁹⁹.

Una nueva muestra de la vinculación de Lidón con la Real Cámara es que esta solicitud es dirigida por Lidón también al Marqués de Ariza, quien ocupaba el cargo de Sumiller de Corps, máxima autoridad de la Real Cámara, el 26 de febrero. En ella,

⁹⁶ BNE, MSS 14091, fols. 36-36v.

⁹⁷ ACS, sig. IG-217, Capilla de música. Organistas (1629-1879).

⁹⁸ AGP, Personal, C^a 16820, Exp. 23 (expediente personal de Ramón Cuellar).

⁹⁹ Las solicitudes de Lidón, la contestación del Patriarca y los oficios del Sumiller de Corps en su expediente personal, AGP, Personal, C^a 549, Exp. 8.

Lidón se refiere a sí mismo como «Maestro de la Real Capilla y Cámara de S.M. y Rector del Real Colegio de Niños Cantores de ella, como individuo por esta parte que tiene el honor de tenerle por su jefe», en una clara pretensión de querer vincularse con la Cámara. El 4 de marzo, el Sumiller de Corps transmitió la solicitud al Mayordomo Mayor de Palacio y la contestación de este último, accediendo a la solicitud de Lidón, se produjo el 20 de marzo, siendo transmitida a Lidón el día 26. Sin embargo debió hacerse efectiva antes de esta última fecha, ya que el matrimonio de José Lidón con Manuela Anastasia se celebró el día 10 de marzo de 1816 en la Iglesia de San Martín de Madrid. Del certificado de matrimonio y del de fallecimiento de Manuela el 20 de enero de 1833, conocemos que Manuela era natural de la Villa de Mora en el arzobispado de Toledo e hija de Julián y Francisca García Cano¹⁰⁰.

La solicitud de matrimonio a las autoridades de Palacio era necesaria dado el derecho de pensión que tenían las viudas de sus funcionarios, lo que provocaba en muchas ocasiones matrimonios nacidos de la necesidad o por conveniencia. Desconocemos la implicación personal y sentimental de José Lidón a sus 67 años de edad con Manuela Anastasia, pero es claro que antes de su matrimonio, el mismo día 26 de febrero en que solicitaba la licencia al Sumiller, solicitó el derecho de Manuela a obtener pensión de viudedad tras su fallecimiento. En dicha solicitud volvía a nombrarse como «Maestro de la Real Capilla y Cámara» y pedía «la particular gracia de declararle para los sucesivos la viudedad a favor de la contrayente, como se verificó con la viuda de su antecesor D. Francisco Corselli, maestro que fue de dicha Real Capilla, y posteriormente por V.M. con la de D. Ramón Palaudarias, violín de la misma». La contestación positiva del Conde de Miranda, Mayordomo Mayor de Palacio, vuelve a incluir la referencia a Lidón como «Maestro de la Real Capilla y Cámara de S.M.».

No estamos seguros de la identidad de la sobrina que vivía con Lidón durante los años previos a su matrimonio con Manuela y que él mismo cita en su solicitud, una nueva muestra de la atención que siempre dispuso Lidón hacia su familia. Es posible que se tratase de Manuela Lidón Pérez, hija de su hermano Juan y quien se casa el 18 de febrero de 1816 con Juan Joaquín Martínez en la misma Iglesia de San Martín, boda de la que fueron testigos tanto José Lidón como su prima Petra Lidón¹⁰¹. Esta boda se produce tan solo dos días antes de su solicitud de matrimonio dirigida a las autoridades de Palacio, por lo que es muy posible que se tratase de ella. Otra posibilidad es Paula Bono Lidón, hija de Jorge de Bono y Bosch y de María Lidón Pérez, hija también de su hermano Juan. Sabemos por el testamento de José Lidón que este deja, en común acuerdo con su mujer, 8000 reales a Paula Bono, quien vivía con ellos desde hacía ocho años en el momento del testamento¹⁰². Dado que este fue redactado en 1824, Paula debió comenzar a vivir en casa de sus tíos desde 1816, lo que no cuadra exactamente con el contenido de la solicitud de Lidón, haciendo más factible la posibilidad de que se tratase de Manuela Lidón. La testamentaría que incluye el reparto de los bienes de Lidón en 1842 indica que los 8000 reales fueron dedicados a Paula «en remuneración del cariño que les había profesado y a sus hijos»¹⁰³. Efectivamente, encontramos a Paula Bono como madrina de María Manuela Lidón Millas, la primera o segunda hija de José

¹⁰⁰ ADM, Parroquia de San Martín, Libro de Matrimonios 36 (1815-1817), fols. 78-78v y Libro de Defunciones 34 (1832-1834) fols. 60v-61.

¹⁰¹ ADM, Parroquia de San Martín, Libro de Matrimonios 36 (1815-1817), fol. 71v.

¹⁰² El testamento de Lidón en *Escrituras otorgadas ante el escribano de número dn. Anselmo Ordoñez año de 1824*, AHPM T.24029, fols. 766-792v.

¹⁰³ Testamentaría de José Lidón y Manuela Anastasia Millas, realizada el 12 de noviembre de 1842, AHPM, T. 25050, fols. 727- 767.

Lidón y Manuela Millas, nacida el 22 de septiembre y bautizada el 24 del mismo mes de 1819 en la Iglesia de San Martín¹⁰⁴.

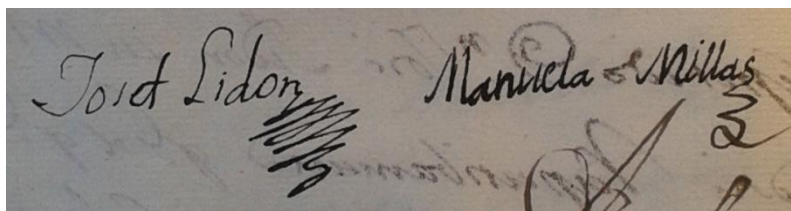


Ilustración 4.2. Firmas de José Lidón y Manuela Anastasia Millas en el testamento realizado en 1824 ante el notario Anselmo Ordoñez.

Durante los primeros días del año 1817 José Lidón debió caer enfermo y ausentarse de sus obligaciones en la Real Capilla, ya que este es el motivo que motivó a los músicos Ignacio Ducasi, Francisco Federici y Mariano Rodríguez Ledesma a pretender un mejor puesto en la Real Capilla. El 28 de enero, Ignacio Ducasi, el entonces maestro de la Real Capilla de la Encarnación, solicita el puesto de vicemaestro de la Real Capilla ante «la avanzada edad de Lidón» y para «renovar la música, que es muy antigua, componiendo obras nuevas de otro gusto sin dejar de tener la gravedad y armonía, respeto y unción que exige la música en el templo»¹⁰⁵. El propio Lidón informaba el 6 de febrero sobre este músico, de quien indica que sus obras han merecido «la aceptación de los inteligentes en esta distinguida clase de música motética latina», juzgándole apto para el puesto. No obstante existía el problema de que la nueva planta de 1815 no contemplaba la figura del vicemaestro, debiendo extinguirse una vez quedase vacante. Para ello, el propio Lidón propone que Ducasi fuese nombrado maestro supernumerario, dado que él mismo había comprobado el elevado número de obras que se necesitaban durante el año, para lo cual no bastaba un solo maestro de capilla. No desaprovechó la ocasión para indicar que Federici no servía en la Real Capilla. Al día siguiente, el Cardenal indicaba que Federici ciertamente no había ejercido su plaza, que su estudio y aplicación no había sido para la música eclesiástica y que además era de avanzada edad, al igual que Lidón, lo que le privaba de «aquel fuego, fantasía e invención que necesitan los músicos para buenas composiciones». A pesar de esta situación, el 14 de febrero Ducasi recibió la respuesta de volver a realizar la solicitud más adelante, aunque se le pedía presentar composiciones suyas para ser interpretadas en la Real Capilla para el descanso de José Lidón. Posteriormente, Ducasi obtendría en mayo de 1819 una plaza de organista supernumerario sin sueldo en la Real Capilla y ascendería a una de sueldo en julio de 1821 tras fallecer Félix Máximo López¹⁰⁶.

Esta misma situación sobre Lidón motivó que el 29 de agosto de 1817 fuera nombrado maestro supernumerario de la Real Capilla Mariano Rodríguez de Ledesma¹⁰⁷, quien no pareció tener la dificultad de Ducasi, quizás por ser miembro de la institución. Rodríguez de Ledesma había ingresado en la Real Capilla en septiembre de 1806 como tenor supernumerario y en 1816 solicitó una plaza de contralto vacante. Para ello, se le realizó un examen privado y se pidió de Lidón el día 7 de febrero de ese año

¹⁰⁴ ADM, Parroquia de San Martín, Libro de Baustismos 60 (1819-1820), fol. 164.

¹⁰⁵ AGP, Personal, C^a 16860, Exp. 6 (expediente personal de Ignacio Ducasi), también para las siguientes citas de Lidón y del Patriarca.

¹⁰⁶ *Ibid.*, también en AGP, Real Capilla, C^a 208, Exps. 3 y 5.

¹⁰⁷ AGP, Real Capilla, C^a 208, Exp. 1. También en *Mariano Rodríguez de Ledesma: Oficio y Misa de Difuntos*, ed. crítica de Tomás Garrido. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998, p. X.

que indicase la «clase de voz, destreza y demás circunstancias del expresado Ledesma»¹⁰⁸. En 1822, Ledesma partió hacia Inglaterra no regresando hasta después del fallecimiento de José Lidón.

Justo de 1817 son las nuevas obras que se conservan en el Archivo del Palacio Real del vicemaestro Francisco Federici, quien parece no había dedicado su atención a la Real Capilla hasta este momento¹⁰⁹. Desde 1818, algunas obras conservadas de este músico llevan en la indicación de autoría la mención de que Federici es «vicemaestro y maestro supernumerario», en lo que parece una pretensión de indicar un estatus superior al de Ledesma y Ducasi. Ya el 3 de junio de 1814 había solicitado la dirección de la Real Capilla y la Real Cámara junto con los maestros titulares, petición que le fue denegada¹¹⁰. Su clasificación con respecto a su actuación durante el gobierno de José I es confusa, ya que el 6 de agosto de 1814 fue inicialmente clasificado como de segunda clase¹¹¹, aunque el 16 de febrero de 1815 obtenía la primera clase, obviando su actuación cambiante durante el periodo anterior¹¹². Todavía en 1818, al solicitar participar de la servidumbre de la Real Cámara, pedía no ser «confundido entre los de segunda clase como hasta ahora». En su petición de 1814, Federici mostraba su enemistad con Lidón, a quien acusó de haber obtenido su cargo por el favoritismo con el secretario del Patriarca, tal y como comentamos en el capítulo anterior. Pedía además que se le nombrase en «apreciable igualdad y alternativa de honor entre ambos [refiriéndose a Lidón] compitiendo solo en las más noble emulación en sobresalir en su arte»¹¹³. Consiguió, al menos, que el 29 de junio de 1814 fuese rehabilitado como vicemaestro, con la obligación de reemplazar al maestro en sus ausencias y enfermedades¹¹⁴. En este año de 1817, Federici pretendería de nuevo situarse en el rango de Lidón, sobre todo porque no contaba con su participación en la Cámara como en años anteriores. En febrero de 1817, solicitaba al Patriarca que le tuviese presente para la propiedad de la plaza de maestro de capilla «en el caso que se haga alguna novedad» refiriéndose a una posible jubilación de Lidón, nueva prueba de su posible mala salud durante ese año. El 21 de marzo dirigía un nuevo memorial denunciando que sus obras estaban arrinconadas en el archivo sin ser interpretadas por la Real Capilla. Se refería a las lamentaciones que compusiera en 1804 y 1805, indicando que nunca se volvieron a interpretar, y solicitando que una misa que acababa de componer y que las próximas obras que compusiese fuesen copiadas y ejecutadas, en una claro ataque o denuncia hacia José Lidón de quien indica que no hacía ejecutar ninguna obra que no fuese de su propia composición. No parecía muy justa esta denuncia cuando no tenemos constancia de ninguna obra de Federici desde 1805 y cuando precisamente había sido apartado del servicio de la Real Capilla para atender a la Cámara, tal y como indica Lidón tras la solicitud de Ducasi. Es el propio Lidón el que el 19 de marzo de 1817 solicita que se le informe acerca del verdadero destino de Federici y de si se encontraba habilitado para componer para la Real Capilla, al igual que había sido Ducasi, con el fin

¹⁰⁸ BNE, MSS 14091, fols. 13-13v.

¹⁰⁹ Se trata de una Letanía y *Salve* a cuatro voces y de dos misas, a cuatro y ocho voces.

¹¹⁰ AGP, Personal, C^a 16885, Exp. 1 (expediente personal de Francisco Federici).

¹¹¹ AGP, Registros, 3460.

¹¹² ROBLED, L.: «La música en la corte...», pp. 240-241. Robledo indica la conducta de Federici durante los años del gobierno de José I como hipócrita y falta de escrúpulos, engañando a las autoridades de ambos bandos según su conveniencia y contraponiéndola a la «honradez y sentido de responsabilidad» de José Lidón. Federici había alegado su huida para no servir al nuevo gobierno, pero llegó a solicitar una plaza en la Real Capilla y Cámara de José I (AGP, Reinados, José I, C^a 91, Exp. 2).

¹¹³ AGP, Personal, C^a 16885, Exp. 1.

¹¹⁴ Además del expediente personal, en AGP, Real Capilla, C^a 209, Exp. 15.

de admitir o no sus obras. Probablemente Lidón actuaba con cierto cinismo en este oficio, ya que evidentemente era conocedor de la situación de Federici como vicemaestro. Unos días más tarde, el Patriarca confesaba al Mayordomo Mayor, que era un asunto complicado y que le parecía que Federici no estaba «muy de acuerdo con el maestro de capilla». El 19 de abril se permitía a Federici trabajar y presentar las obras de música que le pareciesen oportunas, teniendo Lidón que mandarlas copiar y usar en la Real Capilla «con preferencia a las antiguas sin perjuicio de las que presente D. Ignacio Ducasi, que para esto tiene especial real orden, debiendo guardar Lidón entre las obras de uno y otro profesor una prudente alternativa»¹¹⁵.

Tenemos, por lo tanto, desde este año la presencia de tres compositores más para la Real Capilla, a pesar de que la plaza de vicemaestro debía suprimirse según la planta de 1815. Dos de ellos tenían la consideración de maestro honorario, pero la falta de nombramiento de Ducasi no impidió que, en las obras conservadas del archivo de Palacio, se le nombre como «maestro Ducassi». La comparación de las obras de estos tres compositores junto con las de Lidón en los años 1817-1820 (tabla 4.6) muestra claramente que, tras los primeros tres años de actividad del maestro de capilla para la restauración de la Real Capilla, su labor compositiva desciende desde 1817 para ser sustituida por la de los otros tres compositores, lo que puede suponer años de enfermedad del maestro o de descarga del trabajo a favor de estos músicos.

	José Lidón	Francisco Federici	Mariano R. Ledesma	Ignacio Ducasi
1814	<i>Te Deum</i>			
1815	<i>Miserere</i> <i>Oh!, Dios piadoso</i> (pieza de oposición de clarinete)			
1816	<i>Te Deum</i> <i>Lamentación 3ª del</i> <i>Viernes Santo</i>			
1817	<i>Tres Lamentaciones</i> <i>del Miércoles Santo</i>	<i>Letanía y Salve a 4</i> <i>Misa a 4 «Omnis</i> <i>spiritus Laudet</i> <i>Dominum»</i> <i>Misa a 8 «Eripe me</i> <i>de inimicis meis»</i>	Responsorios de Reyes	<i>Misa a 8 con</i> <i>orquesta obligada</i> <i>«Ut queant laxis»</i> <i>Lamentaciones 1ª y</i> <i>2ª para el Jueves</i> <i>Santo</i>
1818		<i>Misa pastoral a 7</i> <i>«Et incarnatus est»</i> <i>Maitines del Oficio</i> <i>de la Natividad de</i> <i>Nuestro Señor</i> <i>Misa breve a 4</i> <i>«Surrexit Dominus</i> <i>Vere Alleluia»</i>	<i>Misa breve a 4</i> <i>Salve a 4 y a 8</i>	<i>Misa a 8 con toda</i> <i>orquesta «Laudate</i> <i>Dominum»</i> <i>Secuencia del</i> <i>Corpus «Lauda</i> <i>Sion»</i> <i>Lamentación 3ª del</i> <i>Jueves Santo</i> <i>Letanía y Salve a 4 y</i> <i>8</i>

¹¹⁵ AGP, Personal, Cª 16885, Exp. 1.

	José Lidón	Francisco Federici	Mariano R. Ledesma	Ignacio Ducasi
1819		<i>Misa a 8 «Jubilate Deo omnis terra» Letanía a 8 y Salve a dúo Tres Lamentaciones para el Jueves Santo Secuencia de la Pascua de Resurrección</i>	<i>Oficio y Misa de Difuntos para las honras de M^a Isabel de Braganza Benedictus a 4</i>	<i>Oficio y Misa de Difuntos para las honras de los Señores Reyes Padres</i>
1820	<i>Letanía y Salve</i>	<i>Misa de Requiem</i>		<i>Tres Lamentaciones para el Miércoles Santo</i>

Tabla 4.6. Obras de José Lidón, Francisco Federici, Mariano Rodríguez de Ledesma e Ignacio Ducasi de entre 1814 y 1820 conservadas en el Archivo General de Palacio¹¹⁶.

El entorno musical del Palacio y de la Real Capilla es ocupado en este periodo, además, por obras de otros compositores ante diferentes hechos de la Familia Real, probablemente en un intento por parte de estos músicos de ganarse el favor del monarca tras la guerra. La presencia de estas obras de otros músicos en la Real Capilla durante estos años está tildada, no obstante, de cierto desinterés hacia la figura de José Lidón. El 20 de agosto de 1817, la nueva Reina dio a luz a una niña, aunque la Infanta fallecería poco tiempo después. Ante este hecho se recibieron en Madrid el 1 de julio de 1817 las peticiones del maestro de Salamanca, Manuel José Doyagüe, y de su primer organista, Francisco Olivares, para interpretar un «*Te Deum* y misa, con una escena a dúo de carácter serio» en honor al alumbramiento de la Reina. El 5 de julio del mismo año, el compositor José Nonó solicitaba igualmente la interpretación de un *Te Deum* para celebrar el mismo acontecimiento¹¹⁷. Para estos casos, el músico consultado para comprobar la adecuación de dichas obras no fue José Lidón, como cabría esperar siendo la máxima autoridad musical de la Real Capilla, sino Francisco Brunetti, maestro de la Real Cámara, en una clara mayor consideración hacia este último. Lidón recibió la orden del receptor de la Real Capilla, Andrés de Aransay, de que la música de la misma debía asistir al «solemne *Te Deum* que en acción de gracias por el feliz alumbramiento de la Reina» se celebró en la Real Iglesia del Colegio Imperial el 2 de septiembre de 1817¹¹⁸. Sabemos que, a pesar de la indicación de Doyagüe, esta obra no fue compuesta realmente para esta ocasión, sino cinco años antes, en 1812, para conmemorar la Batalla de Arapiles, y que su interpretación se mantuvo en diversas ocasiones en los años posteriores¹¹⁹. La presencia de la obra de Doyagüe en palacio durante estos años va más allá de este *Te Deum*, y coincide de nuevo con los años de inactividad de Lidón, ya que se conservan en su archivo tres misas, dos de 1818 y una de 1819, unos *Salmos de Nona*

¹¹⁶ PERIS LACASA, José (coord.): *Catálogo del archivo....* Coinciden estas obras con las indicadas en el inventario de las obras de los archivos de la Capilla realizado en 1827 tras el fallecimiento de José Lidón (BNE, Mss 762, fols. 208-216).

¹¹⁷ Las peticiones y resoluciones afirmativas de estos compositores en AGP, Reinados, Fernando VII, C^a 425, Exp. 24 para el caso de Nonó y Exp. 25 para Doyagüe y Olivares.

¹¹⁸ BNE, MSS 14091, Fols. 32-32v.

¹¹⁹ MONTERO GARCÍA, Josefa: «La figura de Manuel José Doyagüe (1755-1842) en la música española», tesis doctoral dirigida por Álvaro Torrente Sánchez-Guisande, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 28-31.

y un himno *Tantum ergo* de 1818 y unas *Vísperas de la Virgen* dedicadas al infante Don Francisco de Paula de 1819 que incluyen un interesante órgano obligado.

Para el caso de José Nonó¹²⁰, su implicación en la corte era mucho anterior. Según Saldoni, fue nombrado compositor de la Real Cámara de Carlos IV desde 1805 y solicitó de nuevo ese destino a Fernando VII el 2 de agosto de 1814 tras la guerra. En el caso de su *Te Deum*, realmente se trataba de una adaptación para dos coros y orquesta de cuerdas y vientos del *Te Deum* que Haydn compuso en 1800, por lo que no era original del compositor. El caso de Nonó es especialmente interesante ya que desde noviembre de 1816 obtuvo el permiso para crear un Conservatorio de Música en Madrid, el cual sufrió varios cambios de domicilio y tuvo que ser cerrado en 1822 a causa de los problemas políticos, siendo abierto de nuevo en 1828. Según Laura Cuervo, este proyecto formó parte de las nuevas iniciativas que a comienzos de siglo aparecieron como respuesta a las ideas ilustradas del siglo anterior. Al igual que las iniciativas de Melchor Ronzi¹²¹ y Federico Moretti, músicos que «intentaron traer a España ante todo el modelo del conservatorio napolitano», la propuesta de Nonó estaba basada en el modelo italiano, aunque entre los principios que definió para su funcionamiento destaca el uso de métodos de solfeo y canto del Conservatorio de París. En sus objetivos estaba la enseñanza de la teoría de la música, del solfeo, del canto y de la composición, además del violín, defendiendo para la enseñanza de la composición un «estilo claro y metódico que no se ha hecho hasta el presente». Parece evidente que, al menos en su planteamiento inicial, este proyecto guardaba muchas similitudes con el que había desarrollado Lidón en el Real Colegio desde hace varias décadas, sin embargo, su orientación hacia las academias privadas y no su relación con la música religiosa lo plantean como una versión laica del mismo, prueba de que otros tiempos nuevos corrían para la enseñanza musical en Madrid.

Mientras tanto, Lidón realizaba su petición, ya comentada, de 1817 para poder recibir sueldo como músico honorario de la Cámara. Una muestra de que la concesión de plazas supernumerarias, a pesar de la decisión de noviembre de 1814, se decidía por elección directa o favoritismos especiales¹²² es otra petición que realiza Lidón en la misma solicitud, ante una posible —y suponemos que totalmente esperada— respuesta negativa. Solicita así que se conceda a su sobrino Mariano Lidón, a quien presentó el mismo Lidón ante el Rey, la plaza supernumeraria de organista que disfrutaba Modesto Belbén. Lidón alude al «actual tiempo del feliz alumbramiento de la Reina» para apelar a la clemencia real, lo cual no llegó a suceder a pesar de las recomendaciones del Sumiller de Corps, quien le describía como «muy merecedor de la indicada gracia que solicita, tanto por su sobresaliente mérito en su profesión, cuanto por los muchos años que lleva de servicio en la Real Capilla, y mayormente por su prudente moderación en

¹²⁰ Para la información relativa a José Nonó, véase CUERVO, Laura: «José Nonó (1776-1845), compositor que fundó el primer conservatorio de música en Madrid», *Anuario Musical*, nº 67, enero-diciembre 2012, pp. 133-152. El permiso para la creación del Conservatorio en AHN, Consejos, Recreos y Festejos Públicos, legajo 11.415, nº 128.

¹²¹ ROBLEDÓ, Luis: «La creación del Conservatorio de Madrid», *Revista de Musicología*, XXIV, 2001, pp. 189-238.

¹²² Este proceder sucedía conjuntamente con la realización de exámenes. En abril de 1817 Lidón debe asistir a unas oposiciones o examen privado de contrabajo (BNE, MSS 14091, Fols. 18-18v y 24-24v), sin embargo en mayo de 1816, Benito Torrellas, bajo de la capilla de la Catedral de Córdoba, obtiene por decreto especial las plazas de bajo de la Real Capilla y Cámara tras haberlas solicitado por fallecimiento de Nicolás Aperteguí (BNE, MSS 14091, Fols. 88-88v).

no haber hecho esta súplica antes de ahora». La contestación del Rey de fecha 30 de octubre indicaba que «se ha servido resolver no haber lugar a la expresada solicitud»¹²³.

La solicitud de Lidón recomendando a su sobrino Mariano, a costa de su propio salario, se realiza como apoyo a la petición del joven músico realizada el 4 de agosto del mismo año pidiendo ser admitido en una plaza de pianista de la Real Cámara u organista supernumerario, aludiendo que había recibido enseñanza de órgano y de pianoforte de su tío¹²⁴. Esta última debió producirse en otro entorno que no fuese el Real Colegio, ya que Lidón no adquiriría un pianoforte para el mismo hasta el año 1826. Debemos esperar al 20 de septiembre de 1819 para que Mariano obtuviese un cargo dentro de la corte, recibiendo en ese momento la condición de pianista honorario de la Real Cámara. Al año siguiente solicitaba, sin éxito, una plaza de número para poder disfrutar de un sueldo debido a que estaba viviendo gracias a su tío, una nueva muestra del continuo cuidado que tuvo por los suyos José Lidón. Son, evidentemente, otros tiempos respecto al año 1768 en el que Lidón ganó por oposición y mérito personal su plaza de organista.

Pero el año de 1817 no estuvo lleno solamente de contratiempos, ya que el 6 de mayo de ese año nacía el primer hijo de José Lidón y Manuela Anastasia Millas en su domicilio del Real Colegio en el número 5 de la calle Leganitos: Juan José María, bautizado al día siguiente de su nacimiento en la Iglesia de San Martín de Madrid, siendo sus padrinos el vicerrector Santos García Cano y Paula Millas¹²⁵.

Durante el año de 1818 Lidón tendría que enfrentarse a algunas dificultades en la Real Capilla que indican de nuevo que había perdido parte de su elevada consideración de años pasados. El 11 de enero de ese año, solicitaba al Cardenal Patriarca que se le devolviese la competencia para elegir a los cantores e instrumentistas de la Real Capilla para las funciones que debían celebrarse dentro y fuera de la misma, función que había sido encargada ahora al receptor de la institución, lo que había ocasionado algunos problemas de disponibilidad de músicos¹²⁶. Indicaba además Lidón en su oficio, que los capellanes de altar y coro no reconocían su autoridad a la hora de contribuir al canto de órgano. La respuesta del Cardenal, seis días más tarde, colocaba las cosas en su sitio ordenando que el receptor acordase con el maestro los músicos e hiciese cumplir la obediencia debida.

Dos meses más tarde, el 14 de marzo de 1818, Lidón volvió a acudir a las autoridades para reivindicar una nueva función para el maestro de capilla que le proporcionaría un mayor control de la música a interpretar: la de poder elegir al primer violín de la orquesta. En su oficio dirigido al Mayordomo Mayor, el Conde de Miranda, Lidón indicaba lo siguiente:

Excmo. Sr.

El maestro de la Real Capilla Música de S.M. (que Dios guarde) a Va. Ema. con el mayor respeto le hace presente: como estando a su cargo el que las funciones que se celebran en ella se ejecuten con todo el lucimiento que corresponde a su grandeza, no puede verificarse esta completamente a causa de hallarse en la actualidad con la falta en la orquesta de un primer violín en quien residan todas las cualidades necesarias para regirla bajo de su impulso; pendiendo esto,

¹²³ AGP, Personal, C^a 549, Exp. 8.

¹²⁴ AGP, Personal, C^a 2698, Exp. 1 (expediente personal de Mariano Lidón). Para más detalles de la vida del músico Mariano Lidón Martínez, ver el trabajo de Josefa Montero: MONTERO, J.: «Los Lidón...», pp. 74-78.

¹²⁵ ADM, Parroquia de San Martín, Libro de Bautismos 58 (1816-1817), fols. 254-254v.

¹²⁶ AGP, Personal, C^a 549, Exp. 8.

no en que falten profesores en ella muy aptos para hacerlo, sino en que por una costumbre antigua se halla en posesión el más antiguo de hacer de primer violín, por lo que hace tiempo se toca en el inconveniente de que este, en fuerza de su ancianidad, llega el caso de no hallarse ya con aquel vigor que se necesita para ejecutar lo que muchos años antes ha podido hacer. En este supuesto, y en el de que el maestro de capilla siempre ha dispuesto, y en el día dispone, de las voces que deben cantar indistintamente, sean antiguos o modernos sus individuos, con lo que en esta parte se verifica el ser completamente desempeñadas las funciones,

A V. M. Suplica que en virtud de lo que lleva expuesto, tenga la bondad de hacerlo presente, a fin de que si fuere de su real agrado, se digne mandar que el maestro de capilla nombre el individuo que juzgue más en aptitud, y al propósito, para ponerse de primer violín; así como nombra las mejores voces que han de cantar los papeles principales en las funciones que se ejecutan, así dentro como fuera de su Real Capilla. Gracia que espera recibir del acreditado celo, que a Va. Ema. le asiste para el culto divino.

Nuestro Sr. guarde a V. Ema. muchos años.

Madrid, 14 de Marzo de 1818

B.L.M de V. Ema. su más reverente súbdito

El Mro. de Capilla

Josef Lidón [rúbrica] ¹²⁷

Esta situación es una consecuencia del sistema de ascenso por antigüedad de la Real Capilla, que dejaba obviamente en las primeras plazas a los músicos más mayores, algo que Lidón pretendía modificar, al menos en la elección del primer violín para cada ocasión, tal y como hacía con las voces. El 17 de marzo, Lidón recibía la aceptación de su solicitud, con lo que se vería capacitado para esta decisión en el futuro.

Por otra parte, en este año de 1818 volvieron a plantearse los ajustes necesarios para que las funciones que la Real Capilla interpretaba fuesen las adecuadas ante el abuso de sus salidas fuera de palacio. Ya el 7 de mayo, Lidón informaba acerca de la ausencia de música a papeles en la misa mayor de los domingos y fiestas, según le había solicitado el Cardenal Patriarca, indicando que desde los años cincuenta no se realizaba esta práctica, ejecutándose la misa con música de facistol con solo las voces, el órgano, y los bajones. La decisión final del 21 de mayo obligaba a los músicos de la Real Capilla a realizar funciones a papeles siempre que el Rey asistiese a la misa, tal y como se indicaba en las reglamentaciones antiguas¹²⁸. A pesar de que ya en 1803 los músicos de la orquesta habían manifestado su queja ante el elevado número de funciones fuera de la corte, el 4 de junio de 1818 el receptor volvía a utilizar los mismos argumentos indicando que «esto de solicitar que la Real Capilla música de S.M. asista a solemnizar las funciones de diferentes cuerpos y comunidades, es lo mismo que pretender sobresalir con lo ajeno» y que la división de los músicos de la orquesta cuando coincidían las funciones resultaba en «no poderse solemnizar en ninguna de las dos partes del modo debido por falta de competente número de voces»¹²⁹. El mismo receptor nos deja un nuevo ejemplo de la falta de disciplina de estos años en la Real Capilla y de la falta de autoridad de Lidón. El 6 de febrero de 1819, Andrés de Aransay indicaba que algunos músicos «no asisten con anticipación a templar y a afinar sus instrumentos y que dejan su respectivo lugar, por salirse a fumar, y a conversación cuando les parece, y de que abandonan también el puesto antes de finalizarse los divinos oficios». Indicaba, además, que «los celadores no se atreven con ellos de temor de que

¹²⁷ *Ibid.*, También en AGP, Reinados, Fernando VII, C^a 433, Exp. 47.

¹²⁸ AGP, Reinados, Fernando VII, C^a 425, Exp. 35 y AGP, Administración General, C^a 6768.

¹²⁹ AGP, Administración General, C^a 6768.

de sus bocas no salga una nube de pedruscos»¹³⁰. José Lidón, ante la petición de información relativa a este asunto del Cardenal Patriarca del 8 de febrero¹³¹ indicaba, probablemente para no buscarse enemistades directas, que no podía averiguar quienes tenían un comportamiento inadecuado al encontrarse siempre con anticipación en su puesto, «que es el primero e inmediato a la barandilla de adelante», constándole solo «que varios individuos de todas clases no cumplen con lo que se les tiene mandado». Lidón indicaba además que, junto con los celadores y las facultades que el Cardenal pudiera darle, se recuperase la función del puntador de la Capilla el cual debía situarse a la entrada del coro para controlar las salidas y comportamientos de los músicos, multando convenientemente tal y como habían realizado los anteriores puntadores Francisco Osorio y José Domínguez y como indicaba Francisco Corselli en su informe de 1754 acerca de las obligaciones de cada miembro de la sección de música de la Real Capilla. Efectivamente, el 17 de febrero se resolvió esta función para el puntador¹³². Sin embargo, los malestares seguirían ocurriendo durante este año. En el mes de abril, Lidón se queja, tal y como comunicó el receptor al Patriarca el día 12, de que los capellanes de altar le desobedecieron cuando se negaron a cantar las Vísperas «por el tono que les dio el órgano, que fue el mismo por el que fueron examinados»¹³³.

Es desde luego relevante que Lidón, como maestro de capilla, no compusiese obras para estos años en los que el nacimiento y muerte de la infanta en 1817, el fallecimiento de la Reina el 26 de diciembre de 1818, el de Carlos IV y María Luisa de Parma en enero de 1819 o la nueva boda real de Fernando VII con María Josefa Amalia de Sajonia el 20 de octubre de 1819 propiciaron la composición de diferentes obras musicales de músicos ligados a la corte. En 1819 recibió la orden de ordenar copiar e interpretar el oficio y misa de honras que Ducasi había compuesto por la muerte de los Reyes Padres¹³⁴. En esta función participaron algunos músicos no pertenecientes a la Real Capilla, y es precisamente Lidón el que solicitó la mediación del Patriarca para que se les abonase la cantidad pendiente¹³⁵. El 17 de marzo del mismo año recibe la orden para indicar los músicos que debían participar en la función de honras por el alma de la reina María Isabel de Braganza celebrada en la iglesia del Colegio Imperial de jesuitas¹³⁶, para la cual Mariano Rodríguez de Ledesma había compuesto su *Oficio y Misa de difuntos*. De nuevo para esta función no participó toda la orquesta de la Real Capilla, ya que el propio Ledesma se encargó de completarla con músicos externos¹³⁷. Una nueva interpretación de la obra de Ledesma, el 4 de mayo de 1819 en San Isidro el Real, obtiene también la colaboración de Lidón para acceder a los músicos solicitados por el músico zaragozano¹³⁸.

El 22 de septiembre de 1819 nació una nueva hija de José Lidón y Manuela Millas, bautizada el día 24 como María Manuela Mauricia Paula Lidón Millas¹³⁹. Sin embargo esta niña no debió vivir mucho tiempo ya que no se la menciona entre los hijos del matrimonio en el testamento que José Lidón realizó el 22 de septiembre del año 1824

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ BNE, MSS, 14091, fols. 68-69.

¹³² AGP, Administración General, C^a 6768.

¹³³ BNE, MSS, 14091, fols. 82-82v.

¹³⁴ AGP, Administración General, C^a 6783.

¹³⁵ BNE, MSS, 14091, fols. 86-86v.

¹³⁶ *Ibid.*, fols. 72-72v.

¹³⁷ *Ibid.*, fols. 74-74v.

¹³⁸ AGP, Administración General, C^a 6783.

¹³⁹ ADM, Parroquia de San Martín, Libro de Bautismos 60 (1819-1820), fol. 164.

ante el escribano de número D. Anselmo Ordoñez¹⁴⁰. En relación a la descendencia de Lidón, en dicho testamento se menciona a los cuatro hijos, Juan José, María Mercedes, María Dolores Isidra Manuela (nacida el 15 de mayo de 1821, siendo su padrino Mariano Lidón¹⁴¹) y María Josefa de los Desposorios Petra Jacoba Lidón Millas (nacida el 26 de noviembre de 1823, siendo su madrina Jacoba Gálvez, mujer de Mariano Lidón¹⁴²) apareciendo siempre en ese orden tanto en dicho documento como en las partidas de defunción de José Lidón de 1827¹⁴³ y de Manuela Anastasia Millas de 1833¹⁴⁴. Es de suponer que este orden indicaba la mayor edad de María Mercedes con respecto a sus dos hermanas, con lo que debió nacer antes que María Manuela, quizás en 1818 o entre esta y María Dolores, en 1820. Sin embargo, no hemos localizado su partida de nacimiento, aunque la testamentaria de los bienes de Lidón realizada en 1842 indica que María Mercedes había fallecido en 1836.

Existen dos obras musicales de Lidón que, a pesar de no indicar ninguna fecha de composición, presentan características que permiten considerar plausible la hipótesis de que estuviesen compuestas en el entorno político de la dominación francesa o de la restauración de Fernando VII, aclarando así la aparente escasez de obras del compositor durante estos años. Se trata de la *Cantata Sacra a cuatro voces y grande orquesta sobre el salmo Diligam te Domine* y del *Salmo de David «Oye, Señor, mi súplica»*, obras ambas que serán comentadas en el capítulo undécimo.

El Trienio Liberal y los últimos años de José Lidón

Tras el manifiesto del 10 de marzo de 1820 realizado por Fernando VII acatando la Constitución de 1812, el domingo 19 de marzo los integrantes de la Real Capilla realizaron el juramento de observancia de la Constitución de Cádiz¹⁴⁵. Dos meses más tarde se proponía un nuevo proyecto y el 15 de junio de 1820 se promulgaba la real orden sobre un nuevo reglamento para la Real Capilla¹⁴⁶.

El 9 de abril de 1821 fallecía el primer organista de la Real Capilla Félix Máximo López. El 15 de abril se emitía la orden para que Alfonso Lidón ocupase esta plaza de primer organista, quedando Ambrosio López como segundo, Antonio Belbén como tercero y Modesto Belbén como cuarto organista. La plaza de supernumerario que ocupaba este último fue adjudicada a Ignacio Ducasi¹⁴⁷.

¹⁴⁰ AHPM T.24029, fols. 766-792v.

¹⁴¹ ADM, Parroquia de San Martín, Libro de Bautismos 61 (1820-23), fol. 160v.

¹⁴² ADM, Parroquia de San Martín, Libro de Bautismos 62 (1823-24), fol. 66.

¹⁴³ ADM, Parroquia de San Martín, Libro de Defunciones 32 (1824-28), fol. 206-206v.

¹⁴⁴ ADM, Parroquia de San Martín, Libro de Defunciones 34 (1832-1834) fols. 60v-61.

¹⁴⁵ AGP, Administración General, C^a 6768.

¹⁴⁶ AGP, Administración General, C^a 6837; LOLO, B.: «La música en la Real Capilla después de la Guerra de la Independencia...». La plantilla de músicos y la dotación anual de cada plaza de la reforma de 1820 se mantuvo en la de 1824 recogida en la tabla 4.8 con algunas excepciones: en 1820 los dos sochantres cobraban 12 000 reales cada uno, solo había seis salmistas, el sueldo de los tres tiple era de 18 000, 16 000 y 14 000 reales y el de los dos copiantes de 5000 reales (AGP, Administración General, Real Capilla, leg. 1133).

¹⁴⁷ AGP, Personal, C^a 549, Exp. 38 (expediente personal de Alfonso Lidón); AGP, Real Capilla, C^a 208, Exp. 5.

Plaza	1805	1809	1815	1819	1821
Organista 1º	Félix Máximo López	Félix Máximo López	Félix Máximo López	Félix Máximo López	Alfonso Lidón
Organista 2º	José Teixidor	-	Alfonso Lidón	Alfonso Lidón	Ambrosio López
Organista 3º	Pedro Anselmo Marchal	-	Ambrosio López	Ambrosio López	Antonio Belbén
Organista 4º	Alfonso Lidón	-	Antonio Belbén	Antonio Belbén	Modesto Belbén
Supernumerario con sueldo	Ambrosio López Antonio Belbén (desde 1808)	-	Modesto Belbén	Modesto Belbén	Ignacio Ducasi
Supernumerario sin sueldo	Antonio Belbén (desde 1808)	-	Jacinto Codina	Ignacio Ducasi	-

Tabla 4.7. Organistas de la Real Capilla durante el magisterio de José Lidón.

Durante 1822 Lidón vuelve a enfrentarse a problemas económicos para poder atender los gastos de manutención del Real Colegio. Así lo manifestó el 15 de julio de ese año, cuando indica que no había recibido la asignación mensual para dicho fin, ya no por adelantado, sino con un atraso de tres meses. Lidón indica además que le faltan «los medios para la precisa manutención de su dilatada familia por el dilatado atraso de su sueldo»¹⁴⁸. La respuesta obtenida concedía que se le pagara a Lidón «según lo permitan las circunstancias», aunque se decide finalmente pagarle menos de lo solicitado por «efecto de las últimas ocurrencias». La mención a su crecida familia la realiza Lidón atendiendo al nacimiento de su hija María Dolores el 15 de mayo de 1821, con lo que eran probablemente cuatro los hijos de Lidón y Manuela en ese momento (Juan, María Manuela, María Mercedes y María Dolores). Recordemos que, además, su sobrina Paula Bono vivía con sus tíos en el domicilio del Real Colegio y que Mariano Lidón Martínez vivía gracias a la ayuda de José Lidón por no recibir sueldo por su plaza de pianista supernumerario de la Real Cámara. Al menos en junio de 1821, Mariano residía también en la calle Leganitos número 5, dirección del Real Colegio de Niños Cantores¹⁴⁹.

Pero esta no sería la única dificultad para el verano de 1822. En el mes de agosto, Andrés Lidón, hermano de Mariano y colegial en el Real Colegio desde hace ocho años (residente, por tanto, también en dicha institución) se fuga del mismo en compañía de otro colegial que poseía «un pasaporte dado por un Alcalde Consistucional» y con quien sale de Madrid llegando, al menos, hasta Lerma el 26 de dicho mes. José Lidón escribe al Patriarca solicitando unos días de espera para su regreso antes de efectuar las

¹⁴⁸ AGP, Personal, Cª 549, Exp. 8.

¹⁴⁹ Según se indica en la «Lista de los ciudadanos que deben ser milicianos en el cuartel de Afligidos, barrio de Leganitos», en el *Diario de Madrid* del lunes 18 de junio de 1821, p. 1243.

sanciones correspondientes, debido a lo adelantado que se encontraba Andrés en el órgano y la composición. No debió tardar mucho en volver, ya que el 11 de octubre de 1822 Andrés solicitaba una licencia para marchar a Córdoba a visitar su madre enferma, donde se quedó al menos hasta agosto de 1823. Finalmente, Andrés Lidón dejaría el Colegio el 12 de mayo de 1824 al haber perdido su voz de tiple, según aseguraba su propio tío José, quien amparaba su solicitud el 8 de abril de ese mismo año. No tenemos noticia de que Andrés Lidón desarrollase carrera musical en los años posteriores, pero desde luego en 1830 regresó a servir en palacio, no en calidad de músico, sino como ujier de cámara de la Princesa de Beyra¹⁵⁰.

Tras el periodo liberal, en 1823, vuelven a reproducirse fenómenos similares a los ocurridos tras la Guerra de Independencia. Sabemos que algunos músicos fueron separados de su puesto en la Real Capilla por encontrárseles relacionados con las ideas liberales¹⁵¹, lo que provocará la promoción de algunos músicos y la necesidad de cubrir las plazas vacantes. El 28 de noviembre de dicho año, a pesar de que en julio de 1823 todos los músicos de la Real Capilla solicitaron por medio de Lidón el realizar una función de rogativa por la deseada libertad del Rey¹⁵², se indicaba que «en la parte música se eche mano de los que en las oposiciones más recientes ganaron el segundo lugar y de quienes, por informes reservados y seguros, conste conserven su destreza y han sido amantes de la sagrada causa del Altar y del trono»¹⁵³. Efectivamente, se solicitaron a Lidón informes sobre la idoneidad de los diferentes componentes. Un ejemplo de uno de ellos es el que el maestro realiza acerca de los músicos Juan Antonio Martínez, clarinete, y Manuel Ocón, violín, en diciembre de ese año, indicando del primero «su arreglada conducta y pública adhesión al sistema realista nacido del afecto que ha profesado y profesa a S.M.» y del segundo una conducta política en los años anteriores que le hace «ser del sistema liberal por las juntas a que asistía reunido con los demás individuos que las componían en donde según los indicios se trataba en ellas asuntos pertenecientes a dicho sistema constitucional»¹⁵⁴. Otro ejemplo es la petición del Patriarca de que Lidón escuchara privadamente al violinista de las reales capillas de la Encarnación y Descalzas Reales, Pedro Cruz Fernández, debiendo informar «sobre su idoneidad y suficiencia para desempeñar una plaza de violín de la Real Capilla» y sobre «lo que pueda saber o le cuente acerca de su conducta moral y política, y de su adhesión al Rey N. S. y a su augusta real familia»¹⁵⁵.

En relación a la filiación política de José Lidón y de otros miembros de la familia, pocos son los datos que proporcionen una información realmente útil ya que, al igual que para los acontecimientos de entre 1808 y 1814, la relación con uno u otro bando podía deberse a diferentes factores. En junio y agosto de 1821, Mariano Lidón aparece entre los ciudadanos que deben formar parte de la liberal Milicia Nacional Local asociada al cuartel de Afligidos de su barrio de Leganitos¹⁵⁶. Dicho reclutamiento era forzoso, bajo pena de multa de cuatro ducados, y suponemos que recayó en la figura de Mariano al ser el varón mayor de la familia residente en el Colegio a excepción del

¹⁵⁰ AGP, Personal, C^a 549, Exp. 39 (expediente personal de Andrés Lidón).

¹⁵¹ Encontramos entre ellos a los violines Juan Font, Francisco Vacari, Calixto Filipo, Dámaso Cañada y Vicente Asensio, a los músicos de voz Mariano Rodríguez Ledesma, Manuel Ducasi, Ignacio Ducasi y Matías López Trespuentes, y al maestro Francisco Brunetti (AGP, Administración General, C^a 6768 y BNE, MSS, 14091, fols. 102-103).

¹⁵² BNE, MSS 14091, fol. 96.

¹⁵³ AGP, Administración General, C^a 6768.

¹⁵⁴ BNE, MSS 14091, fols. 106-107.

¹⁵⁵ *Ibid.*, fols. 108-108v.

¹⁵⁶ *Diario de Madrid*, de los días 18 de junio, 16 y 17 de agosto de 1821.

propio José Lidón, quien no sería considerado para este recultamiento por su avanzada edad. Mariano, sin embargo, aparecerá entre el listado de voluntarios realistas en julio y agosto de 1823, aunque dicha relación con este bando pudo realizarse para evitar las consecuencias del decreto del 23 de julio de 1823 que condenaba a todo aquel que hubiese prestado servicio en la Milicia, sobre todo si formaba parte de la Real Casa¹⁵⁷.

Alfonso Lidón, por su parte, aparece en la lista de los donativos hechos a las tropas realistas de los comisionados de la parroquia de San Martín y entre los integrantes de la séptima compañía del primer batallón de voluntarios realistas en 1823¹⁵⁸, y también se cuenta entre los voluntarios realistas a Lucio de Bono, hermano de Paula y sobrino nieto de José Lidón¹⁵⁹. Un José Lidón es citado en 1822 como cabo segundo de la tercera compañía de las milicias en Madrid¹⁶⁰, aunque dudamos que se tratase del maestro José Lidón, pudiendo ser José Lidón Martínez, otro hermano de Mariano y Andrés que también residía en Madrid, natural de Córdoba y que desarrolló la carrera de abogado. Este José Lidón fue posteriormente también voluntario realista, tal y como se indica en un expediente de 1824 sobre la rehabilitación de su título de abogado obtenido durante el gobierno revolucionario¹⁶¹. Existía todavía otro José Lidón, de segundo apellido Pérez, hermano de Alfonso Lidón, quien se encaminó hacia la medicina.

Como puede observarse, durante este periodo, la asociación con uno u otro bando dependía realmente de las condiciones del momento, algo extensible a la actuación de José Lidón en su posición de maestro de la Real Capilla a la hora de valorar los candidatos para ocupar una plaza de músico en la misma. De nuevo, en este caso, Lidón sobrevivió a un entorno complicado y cambiante, tal y como había conseguido realizar en anteriores ocasiones.

El final del año 1823 traería la buena noticia del nacimiento de la última hija de Lidón y Manuela Anastasia, María Josefa de los Desposorios Petra Jacoba, que nació el 26 de noviembre de 1823, siendo bautizada el mismo día en la parroquia de San Martín, como ya se indicó anteriormente.

El 2 de febrero de 1823 se presentaba un nuevo proyecto de reglamento para la Real Capilla, el cual fue aprobado el 16 de marzo de 1824. Además de algunos ajustes de sueldo (tabla 4.8), esta reforma supuso la supresión de la Real Cámara en lo referente a su concepción como sección musical diferenciada con plazas propias. Efectivamente, el artículo VI de dicho reglamento indicaba que «todos los músicos de la Real Capilla estarán obligados desde ahora a asistir a las academias que S.M. gustase tener en su

¹⁵⁷ *Diario de Madrid*, 25 de julio de 1823 y 14 de agosto de 1823. Se indica en el diario del 25 de julio el decreto que indica que «todos los españoles o extranjeros avecindados en España, de cualquier estado y condición que sean, y con más especialidad los empleados en la Real Casa y patrimonio, que se hayan presentado a servir en la llamada Milicia Voluntaria local de todo el reino desde 7 de marzo de 1820; así como todos aquellos que hayan pertenecido a asociaciones clandestinas, queden por solo este hecho privados del sueldo y empleo que obtengan u obtenían, sea civil, político, militar, municipal o concejil, y de toda condecoración, distinciones y honores que le hubiesen sido conferidos hasta el regreso del Rey nuestro Señor, y sin perjuicio de las demás medidas que convengan, según las circunstancias y naturaleza de los negocios que puedan descubrirse o presentarse». Josefa Montero ha apuntado también la posibilidad de que Mariano se asociase a los realistas para evitar los efectos del decreto (MONTERO, J.: «Los Lidón...», p. 75).

¹⁵⁸ *Diario de Madrid*, 23 de julio de 1823 y 18 y 20 de agosto, respectivamente.

¹⁵⁹ *Diario de Madrid*, 6 de agosto de 1823.

¹⁶⁰ *Nuevo Diario de Madrid*, p. 955, y *El Universal*, ambos del 15 de agosto de 1822.

¹⁶¹ AHN, Consejos, 12110, Exp. 8.

Real Cámara, o en otras partes de su agrado, siempre que a ellas fueren llamados»¹⁶². Además, se redujo de manera general el número de plazas de músicos, entre las que destaca la del vicemaestro, ya que el reglamento indicaba en su artículo XI que «en falta de maestro de capilla, dirigirá la música el primer organista; y si este estuviere de semana, la dirigirá el músico más antiguo», atendiendo a lo que ya se había estipulado tras la guerra.

Plazas	Reales / año
Maestro de capilla	20 000
9 capellanes de altar	12 000 cada uno
Sochantre primero	12 000
Sochantre segundo	11 000
7 Salmistas	10 000 cada uno
3 Tiples	16 000 15 000 14 000
3 Contraltos	16 000 15 000 14 000
3 Tenores	16 000 15 000 14 000
3 Bajos	16 000 15 000 14 000
Plazas	Reales / año
3 Organistas	18 000 16 000 14000
2 Bajonistas	11 000 10 000
10 Violines	14 000 14 000 13 000 13 000 12 000 12 000 11 000 11 000 10 000 10 000
2 Violas	9000 8000

¹⁶² *Reglamento de la Real Capilla con expresión de empleos y sueldos. Madrid, 1824, por la viuda de Barco López, impresora de la Real Capilla de S.M. y vicariato general de los Reales Ejércitos y Armada (AGP, Administración General, C^a 6837).*

Plazas	Reales / año
2 Oboes y flautas	14 000 12 000
2 Trompas y clarines	12 000 11 000
2 Clarinetes	11 000 10 000
2 Fagots	10 000 9000
2 Violoncellos	14 000 12 000
2 Contrabajos	12 000 10 000
Puntador y guarda libros	9000
2 copiantes	5000 4000
Organero y afinador	5000
Rector y maestro de Estilo	Sobresueldo de 5000
Maestro de Gramática y vicerrector (también vivía en el Colegio)	8000
Maestro de Rudimentos de Música	8800
6 niños cantores	2000 reales mensuales al rector
2 entonadores de órgano y barrenderos	4000 cada

Tabla 4.8. Plantilla y dotación anual en reales de la Real Capilla según el reglamento de 1824.

El 31 de diciembre de 1823 fallecía Carlos Marinelli, quien había desempeñado el puesto de director de las voces de la Real Cámara desde su nombramiento el 25 de noviembre de 1819, puesto que le equiparaba a Francisco Brunetti, director de la parte instrumental¹⁶³. El día 8 de enero, Francisco Federici, que había conseguido finalmente en 1820 ser nombrado compositor de la Real Cámara, solicitaba el puesto de Marinelli, solicitud inicialmente rechazada el 2 de febrero¹⁶⁴. También el 9 de enero solicitaba Lidón al Rey ser nombrado «maestro de música de su Real Cámara, sin goce de sueldo; así como tiene el honor de serlo de la Real Capilla y sí con el superior honor de la entrada y uso del uniforme»¹⁶⁵, lo que no llegó a verificarse. En la petición, Lidón indicaba que, a pesar de haber sido nombrado en 1814 para asistir a la Cámara, «este llamamiento no llegó a verificarse a causa de haber quedado director de la música por lo respectivo a la parte instrumental D. Francisco de Bruneti, y por la vocal o de canto, D. Carlos Marinelli». Como podemos observar, durante todo el periodo de magisterio de Lidón, sus intentos por participar más intensamente en la Real Cámara fueron constantes, a pesar de estar ocupando el más alto cargo de la Real Capilla. Desde que fue nombrado maestro de la Real Capilla y Cámara del reinado de José I en 1809, solicitó ser músico honorario de la Cámara en su rehabilitación de 1814 —único

¹⁶³ AGP, Personal, C^a 621, Exp. 14.

¹⁶⁴ AGP, Personal, C^a 16885, Exp. 1.

¹⁶⁵ AGP, Personal, C^a 549, Exp. 8. También en BNE, Mss. 14033, recogido en ASENJO BARBIERI, Francisco: *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*, vol. 1. Ed. de Emilio Casares. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986, p. 287.

nombramiento que realmente recibió—, recibir sueldo por dicha posición en 1817 y ser nombrado maestro con uso de uniforme en 1824. A pesar de la indicación anterior de que nunca fue llamado a la Cámara, no estamos seguros de si Lidón se estaba refiriendo a una actividad cotidiana como músico participante (recordemos su presencia en la academia citada por Ramón Cuellar) o a la figura de maestro de la misma, ya que relaciona inmediatamente esa información con los nombres de Brunetti y Marinelli. En cualquier caso, todas estas pretensiones tendrían algún cumplimiento solo en la figura de su sobrino Mariano Lidón, quien recibiría en mayo de 1824 la plaza de pianista de la Real Cámara¹⁶⁶. Hay que ver, por tanto, con cautela las peticiones de Lidón. Es claro a estas alturas de su biografía, que el maestro fue un auténtico conocedor de los protocolos, maneras de actuar y diferentes sensibilidades que circulaban en Palacio durante los diferentes períodos en el que trabajó. Su mayor consideración en el Colegio frente al criterio del rector en la década de los setenta, su nombramiento en 1788 en un momento de desprestigio de Ugena, el de maestro en 1805, a pesar de no tener derecho según su anterior posición, sus estudiadas peticiones durante el gobierno de José I o la obtención de músico de cámara de 1814 dan muestra de este saber hacer en un complejo entorno profesional. La petición de sueldo como músico honorario de cámara de 1817 iba probablemente dirigida a obtener el favor de Mariano, su sobrino, algo que puede extenderse a su solicitud de 1824. En sus diferentes peticiones a lo largo de los años, es común que Lidón utilice la referencia a las Constituciones, nombramientos oficiales detallados, ejemplos de otros músicos que han obtenido determinados favores o concesiones, aprovechando normalmente la ocasión idónea para realizarlas.

Por otra parte, en este año de 1824 volverían a repetirse las quejas del maestro hacia el receptor de la Real Capilla, Andrés de Aransay, que ya realizase en 1818 acerca de su competencia para nombrar a los músicos y a los cantores y de que no fuese el receptor el encargado. Como podemos observar, desde 1817 existen enfrentamientos con este receptor, algo que el propio Lidón indica en esta queja de 1824 comparándole con su predecesor, Martín José de Zeverio, con quien debía tener una mejor relación, ya que es quien expuso los méritos y comportamiento político de Lidón en 1814 para su rehabilitación. En esta nueva queja, Lidón pretende dejar bien claro las funciones de cada uno, indicando que el nombramiento de músicos es atribución «propia y peculiar del maestro de capilla, así como la suya [la del receptor], lo es de comunicar todas las órdenes que le son remitidas [por el Patriarca]»¹⁶⁷, aludiendo para ello a las Constituciones de 1757.

En lo que respecta al Colegio, parece que Lidón aprovechó el nuevo orden establecido para reclamar, el 30 de julio de 1824¹⁶⁸, 493 reales que él había adelantado para el suministro de ropas y materiales del Colegio como servilletas y colchones, ya que desde la llegada del rey en 1814, no se había repuesto nada. El Patriarca apoyó esta petición de Lidón, sin embargo fue objeto de alguna suspicacia por parte de la Veeduría General, ya que consideraban que Lidón debía haber solicitado en su momento el dinero para el suministro de ropas y no adelantarlo él personalmente, algo que le advertían no debía volver a hacer en el futuro. Adicionalmente al contenido de esta solicitud, es relevante destacar que la letra del maestro en este mes de julio de 1824 era especialmente temblorosa, en un claro signo de avanzada edad y posible enfermedad que motivaría, probablemente, la realización de su testamento el 22 de septiembre de

¹⁶⁶ MONTERO, J.: «Los Lidón...», p. 75.

¹⁶⁷ AGP, Personal, C^a 549, Exp. 8.

¹⁶⁸ *Ibid.*

ese año. Otro ejemplo de caligrafía débil y temblorosa se encuentra en la petición realizada un mes antes de Navidad de ese mismo año para solicitar el vestuario de los colegiales¹⁶⁹. Hasta ese momento, Lidón lo había solicitado anualmente, pero a partir de ese año se le comunica que la ropa de los colegiales se debería solicitar cada dos años. Aun así, al año siguiente —y con una letra más firme que apunta a una mejoría del maestro— solicitaba que al menos se les renovase la chupa debido al uso continuado de esta prenda y de que se deterioraba antes que otras¹⁷⁰. De la petición de Lidón del vestuario de los alumnos del año 1826 podemos conocer los detalles del uniforme de los cantoritos. Para cada uno, era necesario un «manto de paño con veca y cuellecito de terciopelo con fiador de seda», una «sotana forrada de cubica», una «chupa forrada de coruña», «dos pares de calzones», un «chaleco de franela encarnada con forro de coruña», «dos golás de paño de seda», «un ceñidor de seda con borlas en los extremos», diversas prendas de ropa blanca («tres camisas de coruña», «tres pares de calzoncillos de ídem» y «tres pares de calcetas»), «dos pares de medias de estambre», «un par de zapatos» y «un sombrero»¹⁷¹.

En octubre de 1826 Lidón solicitaba para el Colegio dos pianofortes. El maestro indicaba que los dos «claves antiguos de pluma» que existían en el Colegio para la enseñanza y estudio de sus alumnos desde hace bastantes años se hallaban «en un estado deplorable e inactos para seguir sirviendo», lo que ocasionaba un «notorio retraso y perjuicio de sus adelantamientos»¹⁷². Así, proponía el trueque de estos dos claves por dos pianofortes reformados que no servían ya para la Real Cámara. El día 17 de noviembre le concedieron solamente uno de los dos, el cual es probablemente el que aparece en el inventario del Real Colegio realizado tras el fallecimiento de Lidón en 1827.

Del periodo del Trienio Liberal solo conservamos fechadas con seguridad dos obras de José Lidón: La letanía y *Salve* de 1820 y las *Vísperas del Sagrado Corazón de Jesús* de 1822. Además, Lidón debió comenzar ya a componer su Oficio de Difuntos en 1821, según se deduce de la observación de la partitura y como comentaremos en el capítulo duodécimo, aunque fue probablemente concluido en 1824. Para la Semana Santa de 1825 compuso José Lidón su última obra conocida: una *Lamentación Segunda para el Viernes Santo* para voz de bajo, oboes, clarinetes, fagots, trompas y conjunto de cuerdas, posiblemente parte de un conjunto más completo de lamentaciones para ese año.

El 13 de noviembre de 1826 el médico de la familia real, Gaspar Gómez, certificaba el estado de enfermedad de José Lidón:

Certifico que he visitado a D. José Lidón, Maestro de Música de la Real Capilla, por padecer el reumatismo crónico que le ataca con preferencia a la región lumbar e hipocondrias, produciendo compresiones flatulentas en el estómago, de donde provienen los vértigos frecuentes que le imposibilitan e impiden ejercer los movimientos de las extremidades inferiores y exponen a muchas caídas cuya principal dolencia en su edad avanzada se exagera extraordinariamente con la impresión de los fríos, como en la actualidad sucede, y se halla en términos de no poder salir de su casa por haberse desenvuelto dicho estímulo reumático con demasiada intensidad, causándole hoy referidos síntomas¹⁷³.

¹⁶⁹ AGP, Reinados, Fernando VII, C^a 434, Exp. 14.

¹⁷⁰ *Ibid.*, Exp. 15.

¹⁷¹ *Ibid.*, Exp. 16.

¹⁷² *Ibid.*, Exp. 50.

¹⁷³ AGP, Personal, C^a 549, Exp. 8.

Unos días más tarde, el 19 de noviembre, el propio Lidón solicitaba una cédula de preeminencia para asistir a la Real Capilla solo cuando se lo permitiese su salud, solicitud que fue apoyada por el Patriarca, quien indicó también que Francisco Federici, a quien todavía denomina vicemaestro, podía sustituirle. El día 23 fue concedida dicha petición¹⁷⁴. Tan solo tres meses más tarde, el 11 de febrero de 1827, a las ocho de la mañana, fallecía el maestro José Lidón en su residencia del Real Colegio¹⁷⁵.

Tras conocer el fallecimiento de Lidón, el Patriarca ordenó al vicerrector del Colegio, José María Rubio, organizar «los ramos que Lidón tenía por tal rector, hasta que S.M. nombre sujeto que ocupe la vacante». Por su parte, Federici fue nombrado finalmente en su cargo tan deseado, el de maestro de la Real Capilla, el 16 de febrero de 1827 tras realizar la solicitud exactamente el mismo día del fallecimiento de Lidón¹⁷⁶, aunque solo lo desempeñaría durante tres años, pues fallecería en 1830, sucediéndole el maestro Francisco Andreví. Conservamos tanto el inventario de las obras musicales de la Real Capilla en fecha de 1827¹⁷⁷, primer acercamiento del repertorio musical que Lidón manejó durante su labor como maestro de capilla, como el inventario del Real Colegio de Niños Cantores entregado por Manuela Anastasia a Federici¹⁷⁸. No aparecen en 1827 nuevos métodos u obras pedagógicas y tampoco Federici debió contribuir a ello. En 1831, Francisco Andreví, como rector del Colegio, solicitaba para los colegiales «métodos modernos de canto y de una pizarra para el estudio de la composición»¹⁷⁹, así como nuevo material pedagógico como el *Geneuphonia* de José Joaquín Virués, método que sería posteriormente utilizado en el Conservatorio de Madrid¹⁸⁰, el *Método de Solfeo* de Castilla, el contrapunto fugado de Moriggi o un «método de fuerte-piano». La enseñanza musical se enfrentaba ya a un nuevo periodo.

Días más tarde, el 27 de febrero de 1827, Manuela Millas solicitaba la viudedad que tuviera a bien concederle el Monarca, así como la gracia, dada su extensa familia, de que su hijo pudiese ser colegial, bien en el Colegio de Jesuitas de la corte, o en otro que el Rey decidiese. A pesar de los elogios realizados por Francisco Blasco, asesor general de la Real Casa, indicando que «el mérito, constancia y afecto al real servicio de S.M. del difunto D. José Lidón fue extraordinario» y apoyando la solicitud de Manuela, la contestación del 5 de marzo indicaba que Fernando VII no había «tenido a bien acceder a ella»¹⁸¹.

Manuela Anastasia Millas fallecería seis años más tarde, el 20 de enero de 1833¹⁸², dejando a sus hijos huérfanos al cuidado de su tía Antonia Millas. Juan José Lidón solicitó el 30 de abril que no tenían quien les representase para cobrar la gracia de S.M., aun habiendo él nombrado curador a su primo Alfonso Lidón, pidiendo que se le reconociese esta situación y que su tía cobrase la cantidad oportuna. En su petición, Juan José se identificaba como «hijo de D. José Lidón, Maestro que fue de la Real Capilla y Cámara». Como ya se ha indicado, el primogénito de José Lidón fallecería con tan solo veinte años el 20 de julio de 1837. El fallecimiento de su hermana María de las Mercedes un año antes, el 12 de octubre de 1836, dejaría solo a las dos hermanas

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.* También en ADM, Parroquia de San Martín, Libro de Defunciones 32 (1824-28), fol. 206-206v.

¹⁷⁶ AGP, Personal, C^a 16885, Exp. 1.

¹⁷⁷ BNE, M762, fols. 207-216.

¹⁷⁸ *Ibid.*, fols. 218-220v.

¹⁷⁹ BNE, MSS 14091, fols. 139-140. También en AGP, Reinados, Fernando VII, C^a 434, Exp. 51.

¹⁸⁰ *Gaceta musical de Madrid* del 8 de febrero de 1866.

¹⁸¹ AGP, Personal, C^a 549, Exp. 8.

¹⁸² ADM, Parroquia de San Martín, Libro de Defunciones 34 (1832-1834) fols. 60v-61.

pequeñas como receptoras de la herencia de José Lidón, la cual fue adjudicada en el tardío año de 1842, fecha de la testamentaría¹⁸³.

De este último e interesante documento obtenemos algunos datos que nos revelan información sobre la vida de José Lidón. En fecha de la testamentaría, la cuenta total de todas las propiedades que tenía el matrimonio Lidón Millas y de los créditos a su favor, contando los intereses devengados, era de 531 700 reales¹⁸⁴. Permite conocer, además, datos precisos de las diferentes propiedades que tenía José Lidón y su valor en ese momento, lo que puede indicar su tamaño o mejor calidad. Esto nos permite suponer que la vivienda de Lidón durante los años previos a residir en el Real Colegio fue la de la calle del Reloj número 3 (tabla 4.9), suponiendo que viviese en la casa de más valor en el momento. En 1842, las casas de las calles de la Concepción, del Pez y del Tesoro se encontraban alquiladas.

Dirección en Madrid ¹⁸⁵	Fecha de compra	Valor en 1842
C/ de la Concepción nº 9 (nueva Travesía de las Pozas nº 5)	-	35 711 reales
C/ del Reloj nº 3 (nuevo nº 7)	1801	102 843 reales
C/ del Pez nº 2 (nuevo nº 44)	1801	81 087 reales
C/ del Tesoro nº 34 (nuevo nº 9)	1811	20 661 reales
C/ de San Vicente nº 1 (nuevo nº 52)	1811	40 951 reales
Tierras en la Villa de Hortaleza (12 fanegas)	Posterior a 1816	3585 reales
C/ de San Bernardo nº 8 (nuevo nº 62)	1826	53 790 reales

Tabla 4.9. Propiedades del matrimonio de José Lidón y Manuela Anastasia Millas según la testamentaría de 1842.

Del testamento de Lidón realizado en 1824 ya conocíamos que le dejó 8000 reales a su sobrina Paula de Bono Lidón, hija de José Bono y Bosch y de María Lidón y Pérez, hija de su hermano Juan. Además, de la relación de bienes del matrimonio conocemos varios objetos, como unos pendientes de diamantes que Manuela dejó a María Dolores valorados en 160 reales, una sortija con una piedra fina de 80 reales para María Josefa, un reloj de oro de señora valorado en 160 reales, una caja de oro de música con dos tocatas, cubertería de plata, dos medallas de Nuestra Señora de Guadalupe, una caja de tabaco de plata, un reloj de sobremesa francés colocado sobre peana de alabastro y sostenido de dos columnas con una figura de metal, un reloj de péndola inglesa con su caja de nogal, un reloj de repetición inglés antiguo de Causséz, una sortija de corazón de diamantes o una Cruz de Madrid con su charretera.

¹⁸³ AHPM, T. 25050, fols. 727-767.

¹⁸⁴ *Ibid.*, fol. 738v. En fol. 729v se relacionan los atrasos de mesadas que se debían a Lidón «por sus destinos de rector del Colegio de Niños Cantores de la Real Capilla y maestro de música de la misma y Real Cámara» (34 066 reales y 26 maravedíes), los «créditos contra el Estado de diferentes clases y procedencias (28 416 reales y 33 1/3 maravedíes), el valor de «cuatro cédulas llamadas hipotecarias» (9061 reales) y el de «algunos particulares componentes» (5100 reales).

¹⁸⁵ En 1842 los números de las calles ya eran diferentes, según indica el documento. Indicamos el número de la calle en el momento de la compra y el nuevo para 1842.

Epílogo: Apuntes sobre los discípulos de José Lidón

Una figura como la de José Lidón, que durante casi sesenta años se sitúa entre los puestos musicales de mayor relevancia en una institución central en la música española como es la Real Capilla, plantea un importante reto a la hora de determinar cuáles han sido sus influencias sobre el panorama musical español del periodo. No es objetivo de este trabajo determinar la proyección concreta de sus enseñanzas y composiciones sobre otros músicos o instituciones, ya que es este un desafío que requiere un segundo impulso de investigación y que debe estar basado en un adecuado conocimiento acerca del estilo compositivo de Lidón, de sus enseñanzas teóricas y de su consideración y relaciones en el entorno musical. Si bien estos aspectos son abordados en el presente estudio, se nos muestran todavía llenos de rincones desconocidos que esperamos puedan ser estudiados y ampliados en futuras investigaciones.

Un primer acercamiento a la trascendencia de la figura de José Lidón es relativamente sencillo si consideramos su labor docente como maestro de Estilo Italiano en el Real Colegio de Niños Cantores de Madrid desde 1771 hasta 1827. Sabemos por los distintos oficios, denominaciones y referencias a su figura, que su principal cometido como maestro del Colegio era el de enseñar a cantar según el estilo moderno o italiano y que también desempeñaba la enseñanza del acompañamiento y de la composición a determinados alumnos, actividades con las que él mismo se identifica en la elaboración de las listas de colegiales en junio de 1814 ante la reapertura del Colegio, como ya se ha visto. Al menos en el periodo previo a su nombramiento como maestro de capilla fue también profesor de órgano de aquellos colegiales que elegían esta carrera, como es el caso del colegial Pedro Herrero en 1801. Las consecuencias de todas estas actividades docentes pueden ser estudiadas a partir de las listas de colegiales conservadas, sobre todo de los años previos a la Guerra de Independencia, pero la proyección real de Lidón es mucho más compleja si se tienen en cuenta aquellos discípulos que no fueron alumnos del Real Colegio y de los que conocemos su relación con el maestro por sus nombramientos o solicitudes en diferentes instituciones en las que se alude al aprendizaje con José Lidón como un mérito a considerar.

Al estilo italiano de cantar enseñado por José Lidón, según los documentos de Palacio que se refieren a exámenes o valoraciones de cantantes, se le asocian diferentes expresiones como la de «cantar con gusto» o «con gallardía» constituyendo un estilo identificativo que diferenciaba a la Real Capilla frente a otras instituciones, quizás más conservadoras, como el mismo maestro Antonio Ugena constataba en 1795 al referirse al colegial Bernabé Scheffler a quien recomendó para la catedral de Santiago¹⁸⁶. Lamentablemente no se conocen textos sobre canto que procedan del propio Lidón,

¹⁸⁶ Hay que recordar, no obstante, que no es precisamente Santiago de Compostela un modelo para una especial diferenciación. Desde 1770 y hasta 1783 había sido maestro de capilla Buono Chiodi, quien había sido previamente maestro de capilla de la catedral de Bérgamo y que es una figura clave para la transición desde el Barroco con la introducción en Santiago del estilo galante italiano (ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario y ALÉN, M^a Pilar: «El compositor italiano Buono Chiodi y su magisterio en Santiago de Compostela», *Revista de Musicología*, XVII, n^o 1-2 (1994), pp. 411-412) a pesar de que López-Calo defiende que su música para Semana Santa «no solo no desdice de la que por esos años se cantaba en todas las catedrales, sino que incluso es más moderada que mucha de la que entonces se usaba» (López-Calo, J.: *La música en las catedrales...*, p. 482). El siguiente maestro fue Melchor López, alumno de Lidón al menos durante doce años, y quien en el momento del comentario de Ugena ocupaba el cargo. Es posible que Ugena quisiese ofender o menospreciar indirectamente a Lidón, con quien ya había tenido enfrentamientos anteriores (como las críticas de Lidón hacia Ugena de solo seis años antes acusándole de no ser maestro de canto).

probablemente porque toda su enseñanza en esta materia era de carácter directo y oral. Hay sin embargo una serie muy importante de trabajos que pueden perfectamente relacionarse con sus enseñanzas: los realizados por su alumno Miguel López Remacha. Existe una tímida tradición en lo que respecta a los tratados sobre canto españoles en la segunda mitad del siglo XVIII pero el *Arte de cantar y compendio de documentos músicos respectivos al canto*¹⁸⁷ escrito por Miguel López y publicado en 1799 es un texto fundamental en castellano sobre el estilo italiano de cantar y el concepto del buen gusto que conecta directamente con la tratadística, mucho más abundante, en el siglo XIX¹⁸⁸. Aunque un capítulo posterior abordará de nuevo este trabajo, es interesante mencionar aquí la segunda parte del tratado de Miguel López, la cual está dedicada precisamente al buen gusto en el cantar. El prólogo nos define su contenido:

La segunda parte trata únicamente del gusto del canto y expone sus leyes en tres solos capítulos. El primero, dividido en cinco partes, contiene las reglas de la *pronunciación* o uso de las vocales con respecto al canto; del *uso de la voz*, según que dimana de la dirección del aire; del *gorjeo*, considerado ya en sí mismo y ya también como adorno del canto; del *adorno*, con algunas advertencias para usarle debidamente y de la *expresión*, aun sin dependencia de la letra o solamente con respeto al Solfeo. El segundo capítulo expone los medios de acomodar la letra del canto y los preceptos que deben observarse cantando *a solo*, *a dúo* y a mayor número de voces. Y en el tercero se recopila en breves reflexiones la doctrina de los anteriores, haciendo ciertas distinciones y adiciones que convienen a la mejor práctica e inteligencia de dichos preceptos. Se da juntamente alguna noticia en este último capítulo de las reglas más inmediatas al *gusto*, de cuya materia no hemos tratado antes con particular distinción, por considerarla comprendida en todas y en cada una de las reglas que pertenecen al arte del canto en general.

Miguel Estanislao Bruno López Remacha nació en Madrid el 6 de mayo de 1772, segundo hijo de Félix Máximo López, futuro primer organista de la Real Capilla, y de su primera mujer María Dominga Remacha¹⁸⁹. Miguel ingresó como colegial en el Real Colegio de Niños Cantores de Madrid en 1784 y permaneció en el mismo durante ocho años educándose como tenor y participando en las funciones de la Real Capilla. En

¹⁸⁷ En la Biblioteca Nacional se conserva con la signatura M/980.

¹⁸⁸ Para una descripción de los tratados de canto españoles desde el siglo XVIII y su desarrollo durante el siglo XIX, véase MORALES VILLAR, María del Coral: «Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica», tesis doctoral dirigida por Emilio Ros-Fábregas, Universidad de Granada, 2008. La autora considera como principales trabajos sobre canto de la segunda mitad del siglo XVIII *El cantor instruido* (1754) de Manuel Cavaza, el *Prontuario músico* (1771) de Fernando Ferandiere, el poema *La Música* de Tomás de Iriarte de 1774, el tratado *Dell'origine e delle regole della musica* de Antonio Eximeno de 1774, y *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* (1783-1788) de Esteban de Arteaga. El periodo entre 1799 y 1830 está estudiado a través de los diferentes trabajos de Miguel López Remacha, la *Instrucción metódica, especulativa y práctica para enseñar a cantar* de Mateo Antonio Pérez de Albéniz en 1802, la *Escuela completa de música* de José Nonó en 1814, los *Ejercicios para la voz* de Manuel García, el *Méthode de solfège et de chant* de José Melchor Gomis en 1826 y la *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización* de Mariano Rodríguez de Ledesma en 1828. Sobre Miguel López, véase también MORALES VILLAR, María del Coral: «“Arte de cantar” (1799) de Miguel López Remacha», *Revista de Musicología*, vol. 33, nº 1-2, 2010, pp. 101-118.

¹⁸⁹ El primer hijo del matrimonio fue el organista de la Real Capilla Ambrosio López, quien ingresó como supernumerario en 1805. La partida de bautismo de Miguel López Remacha se encuentra en el Archivo de la Parroquia de San Ginés, Libro de Bautismos 40, fol. 105. En dicha partida el nombre de María Dominga Remacha aparece tachado y con una corrección escrita que indica «Dominga Victoria María de Bartholomé y Zahonero». Además aparece una nota al margen y pie de página que indica que «En virtud de auto del señor licenciado D. Alonso Camacho, inquisidor ordinario y vicario en esta villa de Madrid y su partido, dado en tres de octubre del año de mil setecientos ochenta y tres, refrendado de Pedro Asenjo, su notario, se mandó borrar el apellido de Remacha y en su lugar poner los de Bartholomé y Zahonero y anteponer al nombre de María los de Dominga Victoria». Ya Saldoni advertía de que el verdadero apellido materno de Miguel era Bartolomé y Zahonero (SALDONI, B.: *Diccionario...*, tomo II, p. 376).

1792 obtuvo una plaza en la Capilla de la Encarnación ingresando un año después en la Real Capilla de Palacio¹⁹⁰. Recibió, por tanto, las enseñanzas de José Lidón durante todo este tiempo y fue una importante voz para la Real Capilla, tal y como el mismo Lidón atestiguaba en 1806 al indicar que, en su papel de tercer tenor, tenía casi toda la responsabilidad por ser los dos primeros muy mayores y estar el cuarto enfermo de la voz. Sin embargo, tras la Guerra de Independencia fue calificado como de tercera categoría¹⁹¹, por lo que perdió su plaza de tenor en la institución. Al hecho de que durante todo este tiempo tuviese una destacada relación con la música que componía Lidón, su maestro de estilo de cantar, se le añade que Miguel López también se dedicó a la composición. Mariano Soriano Fuertes nos informa que compuso la ópera *La Conquista del Perú* con libreto en castellano de Leandro Fernández de Moratín, ópera también relacionada con el mundo americano al igual que la de Lidón, quien seguramente tuvo un importante papel en lo que se refiere a relacionar a Moratín con López y, probablemente, en la misma composición de su alumno¹⁹². Es muy razonable suponer, por tanto, que las explicaciones de López Remacha en torno al estilo de cantar con buen gusto pueden reflejar en gran medida las enseñanzas del propio Lidón. Aún escribió otros tres trabajos, los cuales le vinculan con las materias enseñadas por su maestro: *Melopea, Instituciones de canto y de armonía para formar un buen músico y un perfecto cantor* en 1815, con una segunda edición en 1820, unos *Principios o lecciones progresivas para fortepiano conformes al gusto y deseos de las señoritas aficionadas a quienes los dedica su autor, obra III* en 1817 y un *Tratado de armonía y contrapunto o composición* en 1824¹⁹³.

Diferentes voces de la Real Capilla en los principales puestos fueron alumnos de Lidón en el Real Colegio. Esto supone que la música que podía escucharse en la Real Capilla durante estos años no solo procedía de la pluma de Lidón, sino que era interpretada por voces formadas directamente por él. Ya se comentaron los casos de Manuel García y de Policarpo Pérez, ambos colegiales en el Real Colegio desde 1763 y 1769, respectivamente, y que ingresaron en 1774 en plazas de contralto y tiple de la Real Capilla, aunque recibieron la orden de seguir perfeccionándose en el estilo italiano con el maestro durante tres años más. Policarpo Pérez llegó a ser el tiple segundo antes del periodo de la guerra y ocupó la primera plaza de esta voz durante la reforma realizada por José I, aunque no formaría parte ya de la institución en 1815.

El presbítero José de la Torre, colegial entre 1772 y 1783, llegó a ser tiple de la Real Capilla, ocupando la primera plaza en 1815 tras la jubilación de José Felipe. Fue por tanto una importante voz durante muchos años, formada íntegramente con el maestro Lidón y quien tuvo que estar a cargo de los principales solos de tiple de las grandes obras finales del compositor. Tuvo además un papel destacado en la fundación de la Concordia Funeral de 1797, formando parte de su primera Junta Directiva.

Otra voz importante de la Real Capilla fue Casiano Cava, alumno de Lidón en el Real Colegio desde 1778 hasta 1792. Comenzó su participación entre las voces como tiple, pero tras solicitar un cambio y ser examinado por Lidón, ocupó una plaza de

¹⁹⁰ AGP, Personal, C^a 6700, Exp. 34.

¹⁹¹ AGP, Registros, 3460, resolución del 16 de agosto de 1814.

¹⁹² Antonio Peña y Goñi relaciona la zarzuela *El Barón* y la ópera *La conquista del Perú* con el apoyo de Moratín al esfuerzo para la creación de la ópera nacional (PEÑA Y GOÑI, Antonio: *España desde la ópera a la zarzuela* (selecc.de *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*). Madrid: Alianza Editorial, 1967, p. 37).

¹⁹³ Pueden consultarse estos tratados en la Biblioteca Nacional de Madrid, signaturas M/1906, M/362, MC/3763/1 y M/1561, respectivamente.

contralto en 1791¹⁹⁴. En esta cuerda ocupó la primera de las dos plazas en la reorganización de la plantilla efectuada durante el gobierno de José I, lo que no le impidió ser en 1815 el primer contralto de la Real Capilla. Tras él, en 1815 era contralto segundo Bernabé Scheffler, quien había sido colegial desde 1787 a 1797, y quien había sido causa de la diferencia de opinión entre Lidón y Ugena según se ha comentado. Scheffler se casó con María Ángela Ramona López, hija del segundo matrimonio de Félix Máximo López con Melchora Baltasara Pérez de la Cuesta, hermana, por tanto, de Miguel López Remacha.

En años posteriores, dos ejemplos nos indican la continuidad de la presencia de sus alumnos de canto en la Real Capilla. Ambrosio Pérez Sierra y Gabriel García Serrano ingresaron en el Real Colegio tras realizar el examen de acceso en diciembre de 1814 y cumplir con los requisitos de «buena y extensa voz, oído fino y mucha robustez». Ambos opositaron a una plaza de tenor de la Real Capilla en 1821. A pesar de que fue Gabriel García el ganador de la plaza, Ambrosio Pérez fue igualmente considerado y asistía a las funciones de la Real Capilla sin sueldo y a las academias de la Real Cámara. Pérez solicitó en 1830 la gratificación de 6000 reales de los músicos que asistían a las academias de la Real Cámara, así como el uso de uniforme. Sin embargo, tras varios intentos de obtener una plaza fija, en 1835 dejó de participar en las funciones de la Real Capilla, alegando dedicarse a otras tareas de mayor utilidad para el sustento de su familia¹⁹⁵.

Ambrosio Pérez fue el informante de Saldoni acerca de la vida de Lidón y de la valoración de algunas de sus obras que el autor incluyó en su *Diccionario*. En 1830 aparece junto a otros cantantes y el pianista Pedro Albéniz en un concierto en el Gran Salón de Santa Catalina en el que interpretó obras de Donizetti, Rossini y Mercadante¹⁹⁶. En octubre de 1835 aparece nombrado como «profesor de música»¹⁹⁷, probablemente las tareas a las que se refería en su negativa a la Real Capilla, y diez años más tarde se interpretaba una misa por él compuesta en la iglesia de San Ginés de Madrid¹⁹⁸. Ambrosio Pérez es además quien le facilitó a Hilarión Eslava una relación de obras que tenía en su poder Manuel Blasco de Nebra al fallecer en 1784 y en la que se indica que el músico tenía copia de ocho obras de Lidón. Eslava le menciona como su amigo y «profesor muy entendido y de grande amor al arte»¹⁹⁹. Además, Pérez debía haber reunido información de más músicos españoles, pues proporcionó a Santiago Masarnau datos para que este pudiera publicar la biografía de Francisco Salinas²⁰⁰. A pesar de estar separado del servicio en la corte, en 1850 se le concedieron 4000 reales por jubilación²⁰¹.

Otras instituciones también fueron receptoras de voces preparadas por José Lidón en el Real Colegio. A la Capilla de las Descalzas Reales pertenecieron los contraltos Santos García, colegial entre 1768 y 1775²⁰², y Bernardino Prades, alumno desde 1776 a

¹⁹⁴ AGP, Real Capilla, C^a 160, Exp. 6.

¹⁹⁵ AGP, Personal, C^a 824, Exp. 3.

¹⁹⁶ *El Correo: periódico literario y mercantil*, viernes 25 de junio de 1830, p. 3.

¹⁹⁷ *Diario de avisos de Madrid*, jueves 1 de octubre de 1835.

¹⁹⁸ *La posdata, periódico joco-serio*, lunes 28 de julio de 1845. En la crítica de este concierto se le denomina como un «acreditado profesor».

¹⁹⁹ *Gaceta Musical de Madrid*, 16 de septiembre de 1855, p. 262.

²⁰⁰ *Gaceta Musical de Madrid*, 24 de junio de 1855, p. 163.

²⁰¹ AGP, Personal, C^a 824, Exp. 3.

²⁰² MORALES, N.: *Las voces...*, p. 162 y CAPDEPÓN, Paulino: *La música en el Monasterio de las Descalzas Reales (siglo XVIII)*. Madrid: Alpuerto, 1999, p. 55.

1786 y miembro de dicha capilla en 1787²⁰³. La Capilla de la Encarnación recibió a los tenores Manuel Monrreal²⁰⁴ y Anastasio de Garro, colegiales entre 1793 y 1801 y 1794 y 1802 respectivamente, y al bajo Juan Jiménez, alumno también durante esos años, entre 1794 y 1801. Previamente había formado parte de esta capilla el tiple José Pulgar, colegial entre 1775 y 1783 y quien llegó finalmente a ser tiple de la catedral de México en 1790. Pero no solamente las capillas madrileñas fueron el destino de las voces preparadas por José Lidón. Así, los tiples Alfonso Sánchez Llorente y Miguel de Ayala, alumnos entre 1772 y 1786 y 1775 y 1788, ocuparon plazas en la catedral de Sevilla y de Salamanca respectivamente, mientras que el tenor Miguel Sánchez Mayoral, alumno entre 1784 y 1788, ingresó en la catedral de Toledo en 1789²⁰⁵.

En lo que respecta a la enseñanza del órgano y de la composición, la influencia de José Lidón es más compleja de evaluar ya que no solamente existieron alumnos pertenecientes al Real Colegio sino otros que recibieron clases de manera particular del compositor. Diferentes informaciones procedentes de nombramientos o solicitudes de músicos en distintas instituciones nos indican que fueron discípulos de José Lidón, como un mérito a considerar, a pesar de no encontrarse entre las listas conservadas del Real Colegio. Esto supone que la identificación de alumnos depende de que fuera considerada esta relación en un documento o de que fueran finalmente aceptados en alguna plaza, por lo que una lista de compositores y organistas discípulos de Lidón es inevitablemente incompleta, pudiendo crecer su número notablemente con futuras investigaciones de otras capillas o centros musicales. Sabemos por el caso del hijo de Pascual Aguilera, organista de la catedral de Plasencia, que marchar a Madrid para estudiar este instrumento con José Lidón era una opción considerada por algunos músicos procedentes de otras provincias. Además, numerosos organistas aprendieron con seguridad la técnica de su instrumento a través de las obras del compositor y sus escritos teóricos, aunque no recibieran clases directamente de él. La gran dispersión de su obra para tecla por todo el territorio español es muestra de que su obra fue altamente considerada entre los organistas de la época, lo que enriquece más aún su proyección en la música española.

Del primer periodo docente de Lidón, durante la década de los setenta, encontramos importantes discípulos. Probablemente el más relevante es Melchor López Jiménez (Hueva, Guadalajara, 1759-Santiago de Compostela, 1822)²⁰⁶, quien fue alumno en el Real Colegio entre 1769 y 1783, aunque ya desde 1781 se encuentra entre los opositores al magisterio de la catedral de Plasencia. Se presentó también a oposiciones en Ávila y Burgo de Osma antes de su ingreso como maestro de capilla de la catedral de Santiago de Compostela el 18 de junio de 1784, puesto que ocupó hasta su fallecimiento el 19 de agosto de 1822. Con la excepción de Alfonso y Mariano Lidón, con quienes José Lidón tuvo que tener una especial cercanía, Melchor López es uno de los discípulos que más tiempo estudiaron con él, con una relación que se extiende desde 1771 hasta 1781 o 1784. Melchor López fue un maestro de especial relevancia para el cambio estilístico en la catedral de Santiago hacia el clasicismo. Tanto López-Caló como Trillo destacan la

²⁰³ AGP, Personal, C^a 6700, Exp. 33.

²⁰⁴ AGP, Personal, C^a 6700, Exp. 52.

²⁰⁵ Todos estos datos según MORALES, N.: *Las voces...*, pp. 162-164.

²⁰⁶ MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música...*, p. 126.; López, Melchor: *Misa de Requiem*. «*El Requiem en la música española*», transcripción y notas de José López-Caló y Joám Trillo. Santiago de Compostela: Música en Compostela, 1987; López Giménez, Melchor: *Oratorio al Santísimo Sacramento*, ed. de Joám Trillo. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1995; LÓPEZ-CALÓ, J.: *La música en las catedrales...*, especialmente pp. 489 y 522.

influencia de la música de Haydn desde el viaje de López a Madrid en 1794, aunque parece claro que la labor de Lidón tuvo que ser determinante igualmente. Es autor de una cuidadosa copia del *Compendio teórico y práctico de la modulación* de José Lidón que debió llevar consigo al trasladarse a Santiago, en cuya catedral se conserva, lo que muestra el aprecio que López seguramente tenía hacia su maestro. Aunque una comparación detallada es necesaria, su obra musical conservada en la catedral de Santiago de Compostela guarda mucha similitud formal y estilística con la de José Lidón.

Durante esta misma década, debió recibir clases de manera particular Juan Albarrán, de quien se conserva en la catedral de Valladolid una partitura autógrafa de un *Miserere a 8 voces y acompañamiento* que incluye, al igual que hace Lidón, la invocación devota *J. M. y J.* (Jesús, María y José) y que lleva la siguiente nota, firmada en 1799, de José Mir y Llusá, anterior maestro de capilla de la catedral de Valladolid y, desde 1752, maestro de la Real Capilla de la Encarnación: «Este grande *Miserere* lo compuso el señor don Juan Albarrán en Madrid, siendo discípulo del señor don Joseph Lidón en el año de 1779»²⁰⁷. Desconocemos si tiene relación con Mateo Albarrán, organista segundo de la catedral de Valladolid desde 1792, año en que se indica en las actas capitulares de dicha catedral que era discípulo de José Lidón²⁰⁸. Mateo tampoco fue alumno del Real Colegio, por lo que debió ser discípulo privado de Lidón durante la década de 1780.

Otro importante discípulo de Lidón fue el organista y compositor Fr. Joaquín Asiaín y Bardají (Corella, Navarra, 1758-1828), organista en el Monasterio Real de San Jerónimo de Madrid al menos desde 1785. No consta entre los alumnos del Real Colegio de Niños Cantores pero debió recibir clases privadas de Lidón probablemente durante la década de 1770 o primeros años de la de 1780. Conocemos la relación entre ambos gracias a Soriano Fuertes e Hilarión Eslava²⁰⁹. Este último indica del músico, al compararlo con Pedro Carrera, también discípulo de Lidón, ser de «mayor genio, de mejor gusto y de superior dominio en el manejo del teclado» a pesar de que ambos eran más diestros en el género fugado o sobre canto llano que en el libre. Eslava añade también que el compositor Mariano Rodríguez de Ledesma decía de Joaquín Asiaín que «tocaba con tal elegancia y gusto, que iba por delante de todos sus contemporáneos en medio siglo». Asiaín publicó una *Salmodia o Juego de versos* de José Lidón, con adiciones suyas. Además de su obra musical, en gran parte no localizada y con presencia en el Escorial, Guadalupe, catedrales de Zamora, Astorga y Valladolid y el monasterio de Santo Tomás de Ávila, fue autor de un *Arte para tocar el forte-piano u órgano*, anunciado en la *Gaceta de Zaragoza* el 14 de marzo de 1807.

²⁰⁷ LÓPEZ-CALO, José: *La música en la Catedral de Valladolid*, vol. V. *Catálogo del archivo de música (V). Autores varios españoles-extranjeros-varia*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2007, p. 13.

²⁰⁸ LÓPEZ-CALO, José: *La música en la Catedral de Valladolid*, vol. VII..., p. 285.

²⁰⁹ SORIANO FUERTES, M: *Historia de la Música Española...*, p. 298; ESLAVA, Hilarión: «Noticias biográficas de D. José Lidón, de Fr. Pedro Carrera y Lanchares y de Fr. Joaquín Asiaín», *Gaceta Musical de Madrid* del 23 de septiembre de 1855, p. 269; También en DE LA FAGE, Adrien: «De la escuela orgánica de España», *Gaceta Musical de Madrid* del 7 de diciembre de 1856, p. 349 y MITJANA, Rafael: *Historia de la música en España...*, p. 289. Una relación de sus obras, bibliografía y documentación de archivos en VICENTE DELGADO, Alfonso de: «Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)», tesis doctoral dirigida por Cristina Bordas Ibáñez, Universidad Complutense de Madrid, 2010. También en CASARES RODICIO, Emilio: «Asiaín Bardaxi, Joaquín», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999, vol. 1, p. 792-793.

Sabemos por una oposición a una plaza de organista en Bilbao de 1779 que Miguel de Balzola Garamendi (fallecido en Irún en 1823) era entonces discípulo del «célebre don Josef Lidón, organista de la Capilla Real, hombre eminente en la facultad y acaso el primero del reino», y que además Balzola interpretaba las obras de Lidón y había compuesto otras del mismo estilo²¹⁰. Fue organista y maestro de capilla de la Iglesia de Santa María del Juncal de Irún desde 1780 hasta 1817²¹¹, puesto que descuidó entre 1794 y 1796 para viajar a Madrid, siendo posible que retomase el contacto con su maestro. Quizás la figura de Balzola sea la clave para la presencia de obras de José Lidón conservadas en el archivo del Santuario de Arantzazu. Además de los dos misereres que muy probablemente pertenecían a este periodo temprano de Lidón, se conserva en el archivo un volumen para tecla fechado en 1820 que contiene unas *Reglas para aprender a acompañar por Dn. Joseph Lidón puestas por escalas*, que son simplemente la indicación de los acordes que deben situarse sobre cada grado de las diferentes escalas mayores y menores, junto con alguna obras de Mozart, valeses, contradanzas, versos para órgano y lecciones de bajo cifrado.

Para los siguientes años, en la década de 1780, encontramos tres importantes músicos que recibieron las enseñanzas de Lidón. Debemos considerar entre los más importantes discípulos del compositor a su sobrino Alfonso Lidón (Béjar, 1777-Madrid, 1838), de quien ya se ha comentado su ingreso en el Colegio en 1784 y su posterior expulsión en 1793, sus diferentes nombramientos de 1805, para la cuarta plaza de organista de la Real Capilla gracias al informe positivo realizado por José Teixidor, de 1814, como segundo organista tras el fallecimiento de Teixidor y la marcha de Pedro Anselmo Marchal, y de 1821, como primer organista tras el fallecimiento de Félix Máximo López. Alfonso Lidón fue una figura destacada de la Real Capilla en los años posteriores al fallecimiento de su tío. En 1830 fue examinador en las oposiciones al magisterio de la institución que sucedieron al fallecimiento de Francisco Federici, junto con Lorenzo Nielfa y Francisco Gibert, maestros de la Encarnación y de las Descalzas Reales respectivamente. De estas pruebas salió elegido el compositor Francisco Andreví²¹², aunque Alfonso Lidón había considerado en primera posición a Indalecio Soriano Fuertes, Hilarión Eslava y Ramón Carnicer²¹³, opositores también al mismo puesto. Tras el nombramiento de Andreví, Alfonso Lidón escribió lo siguiente a Indalecio Soriano Fuertes en carta fechada en Madrid el 6 de julio de 1830:

Señor D. Indalecio Soriano Fuertes. Mi apreciado y estimado dueño: Hubiera contestado a su apreciable a no habérmelo impedido la desazón que en aquel mismo día me causó la noticia de haber dado S.M. el magisterio a D. Francisco Andreví, cosa que yo no esperaba según el mérito de sus ejercicios, pues solo en mi censura ocupaba el tercer lugar después de otros. Pero usted no ignora que a los monarcas se les engaña y se hace ver lo justo injusto, y viceversa, con la mayor facilidad. Por lo demás, le estimo a usted su agradecimiento y modestia, pero crea que en ponerle en primer lugar solo, en mi censura, no he seguido más que el impulso de mi conciencia según mis cortos conocimientos, y por lo tanto me ha sido muy sensible no haya recaído en el más idóneo, tanto en mérito facultativo como en las demás prendas que deben adornar al candidato, y

²¹⁰ RODRÍGUEZ SUSO, M^a Carmen: «La figura del organista en el País Vasco en la época de Soler», *Revista de Musicología*, vol. VIII, nº 1, 1985, pp. 57-76, cit. en MONTERO GARCÍA, J.: *José Lidón...*, p. 30.

²¹¹ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: «La capilla musical de la Iglesia de Santa María del Juncal en Irún (1780-1860)», *Anuario Musical*, nº 67, enero-diciembre 2012, pp. 153-184.

²¹² SORIANO FUERTES, M: *Historia de la Música Española...*, pp. 301-305; SALDONI, B.: *Diccionario...*, tomo IV, p. 164.

²¹³ MARTÍNEZ MOLÉS, V.: «Francisco Andreví Castellá...», p. 187.

que según la opinión general y mía, se hallan reunidas en usted. Puede usted mandar cuanto guste a este S.S.S. que le estima de veras y B.S.M. Alfonso Lidón²¹⁴.

En 1834 fue separado de su plaza de organista al ser considerado desafecto a Isabel II²¹⁵, falleciendo cuatro años más tarde, el 31 de julio de 1838, «de calentura nerviosa», soltero y sin dejar descendientes conocidos, siendo sus herederos las hijas de su hermana María, Sebastiana y Paula Bono Lidón²¹⁶. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un *Tema orgánico de buen gusto para cadereta con su preludio, de primer tono punto bajo* compuesto por Alfonso Lidón en febrero de 1799 y conservado junto con otra obra para tecla de José Lidón²¹⁷.

Otro discípulo frecuentemente citado fue Fr. Pedro Carrera y Lanchares²¹⁸, organista del Real Convento del Carmen Calzado de Madrid y quien tampoco aparece como alumno en el Real Colegio, siendo un nuevo ejemplo de la actividad docente privada de Lidón. En 1792 publicó su *Salmódica orgánica, juego de versos de todos tonos*, en cuya nota introductoria el editor indica que Carrera ha procurado «seguir en todo las huellas de su dignísimo maestro don José Lidón, organista primero de la Real Capilla de S.M.C.»²¹⁹, por lo que la relación entre ambos se debió producir en años previos a esa fecha. De este músico, indica Eslava que «la larga vida que disfrutó, su continuo estudio, el mérito de sus obras y su numerosos discípulos, le alcanzaron una grande y sólida reputación como organista, como maestro de enseñanza y como compositor». En la Biblioteca Nacional se conservan algunas otras obras suyas, como los *Salmos a cuatro voces con acompañamiento* de 1804 y las *Adiciones a la salmodia orgánica, versos de los tonos primero, sexto y cuarto, punto bajo y los del último, con extensión en forma de sonatas* de 1814²²⁰. En 1805 publicó unos *Rudimentos de Música, divididos en cinco instrucciones que facilitan la más pronta inteligencia para el uso de los caballeros seminaristas del Real Seminario de Nobles*²²¹ que sirvieron como base teórica para la escuela de música de Manuel Sardina y que serían complementados con una segunda parte, el *Solfeo Práctico metódicamente formado según el orden de las instrucciones anteriores para el uso de los caballeros del Real Seminario de Nobles de esta corte*²²² de 1815.

Si los anteriores organistas se relacionan con el entorno madrileño, la influencia de José Lidón alcanzaría la catedral de Jaén a través de la figura de Ramón Garay Álvarez (Saburgo, Oviedo, 1761-Jaén, 1823)²²³, quien fue maestro de capilla de dicha catedral

²¹⁴ *Calendario musical para 1860*. Madrid: Establecimiento de música de D. Mariano Martín, pp. 35-36.

²¹⁵ MONTERO GARCÍA, J.: «Los Lidón...», pp. 72-74.

²¹⁶ ADM, Parroquia de San Martín, Libro de Defunciones 36 (1837-1842), fol. 74v. El nombre del músico aparece como Ildefonso Lidón, indicando además una edad de 66 años, lo que situaría su nacimiento cinco años antes.

²¹⁷ BNE, MC/4426/5.

²¹⁸ *Diario de Madrid* del 15 de diciembre de 1790, p. 1400; SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la Música Española...*, p. 298; ESLAVA, Hilarión: «Noticias biográficas de D. José Lidón, de Fr. Pedro Carrera y Lanchares y de Fr. Joaquín Asiaín», *Gaceta Musical de Madrid* del 23 de septiembre de 1855, p. 269; DE LA FAGE, Adrián: «De la escuela orgánica de España», *Gaceta Musical de Madrid* del 7 de diciembre de 1856, p. 349; SALDONI, B.: *Diccionario...*, tomo I, p. 250 y MITJANA, Rafael: *Historia de la música en España...*, p. 289.

²¹⁹ BNE, M/2739.

²²⁰ BNE, M/763 y M/41 respectivamente.

²²¹ BNE, M/171.

²²² BNE, M/45(2).

²²³ JIMÉNEZ CAVALLÉ, P.: *Documentario musical de la catedral de Jaén, I...*, vol. de 1787, p. 337; CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: «Ramón Garay...»; LÓPEZ-CALO, J.: *La música en las catedrales...*, pp. 565-567.

desde 1786 hasta su fallecimiento. En febrero de 1785 marchó a Madrid desde Oviedo, donde había estudiado con el organista Juan Andrés de Lambida y con el maestro de capilla Joaquín Lázaro, para perfeccionar su composición con José Lidón, quien le consideró uno de sus mejores discípulos y con quien tuvo que estudiar privadamente al no constar tampoco entre los alumnos del Real Colegio. Su relación con Lidón tuvo una especial relevancia para su aceptación en el magisterio de la catedral de Jaén frente a la opinión en contra del maestro de la catedral de Córdoba Jaime Balius y Vila. A pesar de que no nos consta producción sinfónica de Lidón, Garay destaca en el panorama español de este periodo por sus diez sinfonías, compuestas entre 1790 y 1817²²⁴.

Disponemos de menos datos sobre discípulos que estudiasen con Lidón durante los años 90. Sabemos por una petición del año 1801 para poder dar clases de composición con José Teixidor que los colegiales Pedro Herrero y Lorenzo Nielfa fueron propuestos para recibir clases de composición de José Lidón y Antonio Ugena, respectivamente²²⁵. En la misma petición se indica que Pedro Herrero llevaba recibiendo clases de órgano de Lidón desde hacía siete u ocho años y, según Morales, su estancia en el Real Colegio duró desde 1790 hasta 1802²²⁶, siendo posteriormente contralto supernumerario de la Real Capilla. El caso de Lorenzo Román Nielfa es más interesante. A pesar de la anterior relación con Ugena, como alumno del Colegio entre 1792 y 1800²²⁷ tuvo que recibir igualmente las enseñanzas de José Lidón. Podíamos haberlo citado anteriormente entre las voces que Lidón educó, ya que, como tenor, perteneció a la capilla de la Encarnación desde 1805, sin embargo es más adecuado contarle entre los compositores dada su condición de maestro de dicha capilla desde 1815 hasta 1861 y la de maestro de Rudimentos del Real Colegio desde el 5 de abril de 1815²²⁸, puesto este último por el que cobraba un sueldo de 8800 reales, casi el doble que el que recibía Lidón como maestro de Estilo Italiano en ese momento. Nielfa intervino, al igual que hizo Ignacio Ducasi desde 1817, en la actividad compositiva de la Real Capilla al final de la vida de Lidón y tras su fallecimiento durante el magisterio de Federici, ya que se conservan en el archivo del Palacio Real diferentes obras suyas de estos años. A juzgar por las obras conservadas, podemos incluso deducir que su actividad fue mayor que la del propio maestro. De sus años como maestro de capilla, se conservan de Francisco Federici solamente un *Miserere a cuatro* de 1827, tres himnos para las Vísperas de San Fernando, del Santo Ángel Custodio y de las Santas Reliquias de 1828 y 1829, un Salmo para el Santo Ángel Custodio, una *Misa a cuatro* de 1829 y un oficio de difuntos y responsorio para las honras de la reina María Josefa Amalia de 1829. Por su parte, del maestro de la Encarnación se han conservado en Palacio unas *Completas a cuatro y ocho voces* de octubre de 1826, coincidiendo con el periodo de enfermedad de Lidón, tres lamentaciones para el Miércoles Santo, un *Te Deum*, un *Responsorio de los Santos Reyes*, una *Letanía de la Virgen* y una *Salve*, todas de 1828, una *Lamentación Segunda del Viernes Santo* de 1829, un *Miserere a 7 voces* sin fecha y un responsorio de difuntos *Libera me Domine* para las honras de Fernando VII en 1834²²⁹. Recordemos, además, que Nielfa formó parte del tribunal para las oposiciones de 1830 a maestro de la Real

²²⁴ Para las sinfonías de Garay: JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro: *Ramón Garay (1761-1823). Un clásico, autor de 10 sinfonías*. Jaén: Universidad de Jaén, 2011; LÓPEZ-CALO, J.: *La música en las catedrales...*, pp. 565-567; MARÍN, M. A.: «Repertorios orquestales...», pp. 371-373.

²²⁵ AGP, Administración General, C^a 6776.

²²⁶ MORALES, N.: *Las voces...*, p. 162.

²²⁷ *Ibid.*, p. 163.

²²⁸ AGP, Real Capilla, C^a 209, Exp. 16.

²²⁹ PERIS LACASA, J.: *Catálogo del archivo...*, pp. 429-433.

Capilla, votando a favor de Francisco Andreví, quien fue finalmente seleccionado para la plaza.

Otro posible discípulo de José Lidón durante la década de 1790 fue José Villa, capellán de coro, al menos en 1797, y segundo organista de la catedral de Salamanca entre 1819 y 1823²³⁰. El cuadernillo con lecciones de contrapunto de José Lidón fechado en 1797 conservado en la Biblioteca Nacional indica ser para estudio de José Villa, citándole como capellán de coro en Salamanca en ese año²³¹. Villa no consta entre los alumnos del Real Colegio, debiendo estudiar privadamente con Lidón durante esta década, aunque es también posible que dicha relación no se produjese y Villa copiase el cuadernillo de otro alumno del compositor. Sus herederos legaron en 1845 al archivo de la catedral de Salamanca varias obras de música que poseía que pasaron a formar parte del inventario de música religiosa de la catedral²³².

Poca es la información disponible para el periodo del magisterio de capilla de Lidón en lo que se refiere a la docencia particular. Un caso es citado por Saldoni, el de Francisco Saiz Laus (Pineda, Cuenca, 1786-Romanones, 1871)²³³, organista y maestro de capilla de la catedral de Sigüenza. Según el autor, a los 22 años fue enviado a Madrid a estudiar composición, estando durante dos años y medio aprendiendo con José Lidón y con Eusebio Maya, organista de la Almudena. La relación docente se estableció, por tanto, en torno a 1808-1810, complicados años, no obstante, para una estancia de estudios en Madrid.

Indudablemente, el principal discípulo de Lidón de este periodo es su sobrino nieto Mariano Lidón Martínez (Córdoba, 1797- Madrid, 1875)²³⁴, quien sería una relevante personalidad musical en el Madrid del siglo XIX. Era hijo de Andrés Lidón Pérez, hermano de Alfonso Lidón y organista de la catedral de Córdoba e hijo a su vez de Juan Lidón Blázquez y de María Mateo Martínez, natural de Villarrobledo. Conocemos ya algunos de sus datos, como el ingreso en 1807 como colegial en el Real Colegio de Niños Cantores de Madrid tras la petición de su padre y la recomendación de José Lidón, su nombramiento en agosto de 1819 como pianista honorario sin sueldo de la Real Cámara o el de pianista de cámara el 8 de mayo de 1824, tras el fallecimiento de Carlos Marinelli, a quien, según afirmaciones del propio Mariano Lidón en 1822, sustituía en ocasiones. De hecho, tras la muerte de Marinelli, Mariano fue el encargado de recoger y custodiar los papeles de música pertenecientes a la Casa Real que tenía el maestro²³⁵.

Como pianista de cámara, Mariano Lidón estuvo muy vinculado a la Familia Real. Ya en septiembre de 1831 Mariano acompañó a la cantante Vicenta Michans de Dot en presencia de los Reyes²³⁶ y fue nombrado «adicto facultativo» del Real Conservatorio de Música de María Cristina al igual que otros miembros de la Real Cámara como el

²³⁰ MONTERO GARCÍA, J.: «La figura de Manuel José Doyagüe...», p. 114.

²³¹ Se trata del mencionado cuadernillo *Explicación de la composición* estudiado en el capítulo quinto y transcrito en el segundo volumen.

²³² MONTERO, Josefa (dir.): *Catálogo de los fondos musicales del archivo catedral de Salamanca*. Salamanca: Catedral de Salamanca, 2011, p. 80.

²³³ SALDONI, B.: *Diccionario...*, tomo III, pp. 77-78.

²³⁴ Para los datos biográficos de Mariano Lidón, ver su expediente personal AGP, Personal, C^a 2698, Exp. 1 y MONTERO GARCÍA, J.: «Los Lidón...», pp. 74-78.

²³⁵ AGP, Personal, C^a 621, Exp. 14.

²³⁶ *Cartas españolas, o sea revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria*. Madrid: Imprenta de Sancha, septiembre de 1831, p. 223.

violinista Luis Beldroff o José Trota²³⁷. En 1834 aparece junto a Pedro Albéniz — maestro de piano del Real Conservatorio de Música— Santiago de Masarnau y Antonio Fernández de Córdoba como certificador de la calidad de un nuevo piano de cola construido por Francisco Fernández para la Reina regente María Cristina²³⁸.

Mariano fue maestro de música de Carlos Luis María de Borbón, hijo del hermano de Fernando VII, Carlos María Isidro de Borbón²³⁹, relación que provocó seguramente que fuese separado sin sueldo en 1834 por desafecto a la persona de la Reina durante la depuración de carlistas realizada por María Cristina ese mismo año. Ante esta situación, Mariano impartió clases de canto y piano en el *Colegio preparatorio para todas las carreras*, situado en la calle del Duque de la Victoria, nº 27, de Madrid y dirigido por Vicente de Masarnau, profesor de física experimental²⁴⁰. En dicho centro, también daba clases Santiago Masarnau en 1844, año del cual conocemos un artículo que describe «el sorprendente efecto que por su gran novedad y por la habilidad de la ejecución, produjeron en todos los asistentes los *cantos religiosos* alemanes, entonados a coro por más de treinta alumnos de las clases de los señores Masarnau (D. Santiago) y Lidón»²⁴¹. Sin embargo, la influencia del estilo aprendido por Mariano de su tío no debía estar muy presente, al menos en este testimonio, ya que se añade que «este género de canto, desconocido hasta ahora entre nosotros, es de tan mágico efecto, que no hay orquesta ninguna, por bien combinada que esté, que pueda igualársele. Cantan los alumnos sin acompañamiento de instrumento alguno...», atribuyendo su introducción a Santiago Masarnau, «de reputación ya europea».

Tras diferentes trámites, en 1846 Mariano recuperó su condición de pianista de cámara de la Casa Real al ser declarado cesante de la misma, convirtiéndose en maestro de piano de las infantas Luisa Teresa y Josefa Fernanda, hijas del infante Francisco de Paula de Borbón. Ya en abril de ese año, participa en un concierto en un salón del Palacio Real acompañando a las infantas al piano en una pieza a seis manos²⁴² y en el mes de agosto en un concierto de varios miembros de la Familia Real, en el que también participaba el infante Francisco con su voz²⁴³.

En enero de 1847, la reina Isabel II concedió a Mariano Lidón la Cruz de la Orden de Carlos III, muestra de la consideración que tenía el músico. En julio de ese mismo año, un artículo de prensa reflejaba esta nueva relación con la Reina:

El señor don Mariano Lidón, comandante que fue en las tropas del tristemente célebre Cabrera, es hoy el maestro de piano de S.M. la Reina, cuya generosidad para con él es un título más en abono de su bondadoso corazón. Según nos han dicho en estos últimos días ha sido nombrado su secretario, ha obtenido otras distinciones igualmente honoríficas, y ha recibido algunas

²³⁷ *Ibid.*, p. 134. También en MONTES, Beatriz: «El primer libro de actas del Real Conservatorio de Música María Cristina», *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, nº 16-17 (2009-2010), pp. 39-113.

²³⁸ BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: «Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández», *Revista de Musicología*, XI, nº 3 (1988), pp. 807-851, referencia en p. 838.

²³⁹ FERNÁNDEZ GARCÍA, M.: *Parroquias madrileñas...*, p. 106.

²⁴⁰ *Diario de Madrid* del 1 de noviembre de 1842.

²⁴¹ *Revista de Teatros. Diario pintoresco de literatura* del 13 de octubre de 1844. En la *Gaceta literaria y musical de España* del 15 de octubre de 1842 se da noticia de la actividad en este sentido de Masarnau, probablemente referida al mismo centro, indicándose que «se va a establecer en esta corte una *escuela especial de música*, cuya enseñanza será dividida en tres clases, a saber: 1º. De música elemental. -2º. De piano. -3º. De composición. Esta noticia nos ha colmado de placer; pues de una escuela de esta especie, dirigida por D. Santiago de Masarnau, esperamos una conocida ventaja para los adelantos de la música».

²⁴² *El Tiempo, Diario Conservador*, 16 de abril de 1846.

²⁴³ *Diario Constitucional de Palma de Mallorca*, 28 de agosto de 1846.

expresiones de S.M. por solo meras indicaciones. Mucho tendrá que admirar en esto el señor Lidón. ¡Qué ajeno estaría de ocupar tan distinguido puesto cuando militaba en las filas del oscurantismo!²⁴⁴

Durante ese mismo año le encontramos participando en los conciertos de la familia real, acompañando a la infanta doña Amalia la *Fantasia de los Hugonotes* a cuatro manos²⁴⁵ o al propio Rey consorte con una siciliana²⁴⁶. Es precisamente de Mariano Lidón el único retrato conocido de algún músico de la familia, realizado también ese año por Francisco Gutiérrez²⁴⁷ (ilustración 4.3). En septiembre de 1852 Mariano Lidón recibía la jubilación.



Ilustración 4.3. Retrato de Mariano Lidón realizado por Francisco Gutiérrez en 1847 (copia en blanco y negro perteneciente al Ateneo de Madrid).

Casado con Jacoba Gálvez, natural de Madrid, Mariano Lidón tuvo varios hijos. El 15 de mayo de 1823 nació Josefa Manuela Lidón Gálvez, de quienes fueron padrinos precisamente José Lidón y Manuela Millas. Mariano y Jacoba debían vivir muy cerca de sus tíos en el Real Colegio, ya que el nacimiento de esta hija, tal y como indica su partida bautismal, se produce en la calle de Leganitos número 9²⁴⁸. En 1826 nació Mariano Lidón Gálvez²⁴⁹ y el 19 de noviembre de 1827, María Isabel²⁵⁰. Aunque en la

²⁴⁴ *El Clamor público, periódico del partido liberal*, 8 de julio de 1847.

²⁴⁵ *El Herald*, 2 de marzo de 1847.

²⁴⁶ *El Tiempo*, 23 de enero de 1847.

²⁴⁷ *El Español*, 31 de octubre de 1847. Según información del museo Lázaro Galdiano de Madrid, el retrato de Mariano Lidón se encontraba en 1912 en la Colección Lázaro, pero no llegó a formar parte de la colección posterior del museo.

²⁴⁸ ADM, Parroquia de San Martín, Libro de Bautismos 61 (1820-1823), fol. 91.

²⁴⁹ ADM, Parroquia de San Martín, Libro de Bautismos 63, fol. 435, cit. en FERNÁNDEZ GARCÍA, M.: *Parroquias madrileñas...*, p. 106.

partida de nacimiento de María Isabel se cita a José Lidón como su padrino, es evidente que no podía tratarse de José Lidón Blázquez, fallecido meses antes, por lo que fue seguramente José Lidón Martínez, el hermano de Mariano. El 25 de mayo de 1830 nacería otro hijo del matrimonio, Carlos, de quien fue padrino precisamente el infante Carlos Luis²⁵¹. El expediente personal del músico todavía nos deja constancia de otra hija, María del Carmen, quien se casó con el músico Carlos Passuti²⁵².

Otro nuevo discípulo de José Lidón es citado por Paulina Junquera Vega, aunque no hemos podido verificar la relación. La autora menciona a Antonio García, maestro de capilla de la catedral de Valladolid²⁵³, por lo que suponemos que se refiere a Antonio García Valladolid, maestro de capilla en la catedral de Valladolid desde 1826. García nació en Murcia en 1805, de cuya catedral fue niño de coro desde 1814 teniendo como profesores a Jerónimo de los Ángeles y a Indalecio Soriano Fuertes²⁵⁴. Es posible que en años intermedios tuviera algún contacto con José Lidón, aunque de ser así, tuvo que ser uno de los últimos discípulos del maestro.

La diversidad de volúmenes de música para órgano conservados en los que se incluyen obras de José Lidón es indicativa de lo valoradas que fueron sus obras por este gremio y que la influencia del compositor, aun de manera indirecta, fue mucho mayor que si consideramos exclusivamente a los discípulos que recibieron directamente sus enseñanzas. Hilarión Eslava indicaba de Lidón lo siguiente:

D. José Lidón, organista de la Real Capilla y después maestro de la misma en la segunda mitad del siglo XVIII, compuso numerosas y excelentes obras para órgano, que sin embargo de no haberlas dado a la prensa, andaban manuscritas entre las manos de todos los buenos organistas de su tiempo. Entre ellas se encuentran seis fugas de sobresaliente mérito, compuestas sobre cantos de los himnos *Ave maris stella*, *Quem terra*, *Verbum supernum*, *O gloriosa Virginum*, *Pange lingua* y *Sacris solemniis*. Compuso también un tratado de fuga o paso, que ha estado en gran estima, por el profundo saber y claridad con que trata esta importante materia, la más principal entonces para los que se dedicaban a la difícil profesión del órgano²⁵⁵.

Dos décadas antes, en 1837, el maestro de capilla de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, Blas Hernández, publicaba su *Manual armónico o método teórico elemental de la composición de música*. En torno a la explicación del paso como composición incluye a Lidón como una importante figura de referencia a consultar :

Estas reglas de los pasos e imitaciones, todas admiten excepción, pues en la práctica ocurren casos en que fallan a lo mejor todas; conociéndose solo perfectamente con mucha práctica, ejercitándose mucho en ellos, viendo mucha música a paso de buenos inteligentes como García, Lidón, Ferreñat [sic] y otros²⁵⁶.

En los diferentes volúmenes conservados, es muy significativo que aparezcan obras de otros autores de gran renombre. Quizá uno de los primeros ejemplos es el manuscrito copiado por Indalecio Soriano Fuertes en 1818 para su alumno Antoñito Navarro conservado en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid²⁵⁷, el

²⁵⁰ ADM, Parroquia de San Martín, Libro de Bautismos 64, fol. 188, cit. en FERNÁNDEZ GARCÍA, M.: *Parroquias madrileñas...*, p. 106.

²⁵¹ ADM, Parroquia de San Martín, Libro de Bautismos 65, fol. 231, cit. en FERNÁNDEZ GARCÍA, M.: *Parroquias madrileñas...*, p. 106.

²⁵² MONTERO GARCÍA, J.: «Los Lidón...», p. 78.

²⁵³ JUNQUERA VEGA, P.: «José Lidón...», p. 261.

²⁵⁴ LÓPEZ-CALO, J.: *La música en las catedrales...*, p. 602.

²⁵⁵ ESLAVA, Hilarión: «Noticias biográficas de D. José Lidón...», *Gaceta Musical de Madrid*, 34, 23 de septiembre de 1855, p. 269.

²⁵⁶ Hernández, B.: *Manual armónico...*, p. 84.

²⁵⁷ Signatura Roda-leg. 35.504 (bis).

cual incluye 21 obras para tecla del compositor, descontando una atribuida erróneamente a Lidón que es realmente una reducción de la *Sonata I en Si bemol mayor para violín G. 25* de Boccherini, como ya hemos comentado. En este volumen, Soriano incluye además obras de Scarlatti, Haydn y Sor²⁵⁸. Otro manuscrito, conservado en la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, es considerado por García Fraile como «la fuente más fiable de cuantas se han conservado», refiriéndose a la obra para tecla de Lidón²⁵⁹. Según indica este autor, el volumen incluye 34 obras de Lidón junto con otras de Mozart, Francisco Olivares, Bomtempo y Grill. También del trabajo de García Fraile obtenemos la información de los volúmenes que se conservaban en la catedral de Ciudad Rodrigo, uno de los cuales tiene gran interés al titularse *Música a cuatro para órgano de los autores más clásicos y fundamentales*²⁶⁰. Los autores incluidos en esta consideración son Joaquín Beltrán, Diego Llorente y Sola, José Lidón, Manuel Narro, Juan Sessé, Félix López y Joaquín Oxinaga, siendo Lidón el compositor del que se incluyen más cantidad de obras.

Parece evidente que Salamanca y Ciudad Rodrigo conforman un área geográfica que ha conservado gran número de obras para tecla de Lidón y en la que puede incluirse la catedral de Ávila. Un tomo perteneciente a dicha catedral copiado por el organista Eliso Martín en 1894 y que forma parte de una colección de música para órgano del siglo XVIII, incluye una obra de Lidón junto con otras de los organistas Polo y Asiaín²⁶¹.

Además de esta zona, encontramos un eje que transcurre entre Madrid y Barcelona en el que se conserva también música de órgano de José Lidón. Tanto en la catedral de Zaragoza, junto con obras de Haydn, Rossini o Ferreñac²⁶², como en la de Albarracín²⁶³ se conservan fuentes que incluyen obras del compositor, y en Barcelona encontramos dos interesantes manuscritos conservados en la Biblioteca de Catalunya. El primero de ellos, menos relevante, lleva por título *Recull de sonates i altres per a tecla de varis autores (Ferreñac, Lidón i anònims)*²⁶⁴ e incluye solamente una obra con autoría de Lidón que no ha sido recogida en ninguna edición de su obra para tecla y otra a continuación posiblemente también del compositor, aunque la falta de indicación de autor y de poderse corroborar con otra fuente no permite saberlo con seguridad. El segundo volumen es mucho más interesante. Lleva por título *Obras de órgano y clave, cuaderno segundo*²⁶⁵, siendo un volumen mucho más grueso que el anterior que incluye solamente obras de Haydn y de Lidón, lo que es muy significativo para la consideración del compositor. Aparecen, junto con seis sonatas de Haydn, doce obras de Lidón más otras cuatro sin autor que podemos suponer también suyas, ya que no hay representación de otros autores en el volumen. Este eje termina con la presencia en el monasterio de Montserrat de un tomo manuscrito, en este caso muy anterior al estar fechado en 1793, el cual indica ser «para el uso de Lázaro de Rada» que incluye una

²⁵⁸ GARCÍA FRAILE, D: *José Lidón. La música...*, vol. I, p. 39.

²⁵⁹ La signatura de la fuente es 1507, cit. en GARCÍA FRAILE, D: *José Lidón. La música...*, vol. I, p. 38.

²⁶⁰ Archivo de la catedral de Ciudad Rodrigo, M.20, cit. en GARCÍA FRAILE, D: *José Lidón. La música...*, vol. I, p. 40. En el catálogo de la obra de José Lidón incluido en el volumen II se incluyen las diferentes fuentes.

²⁶¹ VICENTE DELGADO, Alfonso de: *Los organistas de la catedral de Ávila y su archivo musical*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 2001, p. 44.

²⁶² GARCÍA FRAILE, D: *José Lidón. La música...*, vol. I, p. 40.

²⁶³ MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Jesús María: *Música de Tecla de la Catedral de Albarracín. Cuaderno I*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Excm. Diputación Provincial de Teruel, 1981.

²⁶⁴ BC, M 923.

²⁶⁵ BC, M 926.

«variedad de sonatas y un juego de versos para todos los tonos»²⁶⁶. En este tomo se conservan dos juegos de versos, el primero conocido de José Lidón por otras fuentes y uno segundo sin indicación de autor que aparece tras unas breves *Reglas para acompañar*, por lo que es posible que forme parte de trabajos del compositor. Este tomo es interesante al incluir también un *Allegro* y una *Elevación* de Fr. Pedro Carrera, el discípulo de Lidón.

Una última área geográfica puede citarse en lo referente a la dispersión de la obra organística de Lidón. En la catedral de Valencia, en el Real Colegio de Corpus Christi Patriarca de Valencia y en la catedral de Segorbe se conservan cuadernos para órgano con obras de Lidón, principalmente recopilaciones de sus seis fugas para órgano, indicativos de que dichas obras debieron ser muy conocidas en el entorno de la ciudad de Valencia²⁶⁷.

²⁶⁶ AM 1029.

²⁶⁷ CLIMENT I BARBER, Josep: *La música de la catedral de Valencia*. Valencia: Ajuntament de València, 2010, p. 259; *Fondos musicales de la región valenciana, II. Real Colegio de Corpus Christi Patriarca*. Valencia: Instituto de musicología – Institución Alfonso el Magnánimo – Diputación provincial de Valencia, 1984, p. 443; *Fondos musicales de la región valenciana, III. Catedral de Segorbe*. Segorbe: Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1984, p. 147.

**PARTE II. OBRA TEÓRICA DE JOSÉ LIDÓN Y METODOLOGÍA
PARA EL ANÁLISIS DE SU OBRA LITÚRGICA**

El Real Colegio de los Niños Cantores de Madrid fue una institución al servicio de la Real Capilla de Palacio en la que José Lidón se educó como músico desde 1758 hasta 1768 y en la que realizó su principal actividad docente durante cincuenta y cinco años. Aunque las enseñanzas de Lidón alcanzaron a músicos más allá del Real Colegio, como se ha visto, sus trabajos de carácter teórico y pedagógico de los que tenemos constancia deben considerarse relacionados principalmente con este entorno educativo, por lo que un breve acercamiento al planteamiento docente del mismo permitirá contextualizarlos adecuadamente y obtener una mejor comprensión de su contenido.

La enseñanza en el Real Colegio de Niños Cantores de Madrid y el modelo napolitano

Aunque García Fraile se refirió al Real Colegio como una institución deudora de las escuelas catedralicias españolas¹, las cuales se sitúan sin duda en el origen de su establecimiento, este modelo es solamente válido hasta la finalización del primer tercio del siglo XVIII. Efectivamente, como indica Bourlignieux, las Constituciones del Real Colegio de 1672 proyectaban la formación de los colegiales en la práctica del canto religioso a través del estudio del canto llano, misas, versos y otras formas, a la vez que se les formaba en contrapunto, polifonía y en el arte de la variación, con el objetivo de crear a los más capacitados cantores. Sin embargo, esta enseñanza se vio modificada tras la muerte del rector y maestro de capilla José de Torres en 1738². A partir de ese año, las medidas reformadoras impulsadas por el nuevo rector y maestro de capilla, Francisco Corselli, acercan la institución al modelo de los conservatorios napolitanos, tal y como indica Nicolás Morales³. El primer cambio importante del año 1738 es el establecimiento de dos plazas de maestros de música: el maestro de primeros Rudimentos y el maestro de Estilo de Cantar. El primero de ellos vino a suplir las ausencias de Corselli cuando se desplazaba junto con la corte como director de sus funciones musicales mientras que el segundo estaba claramente orientado a institucionalizar la enseñanza según el modelo italiano. Las pretensiones de reforma de las plazas de maestros de música del Real Colegio del año 1792 nos dejan un interesante testimonio que indica que se llegó a planificar viajes de los colegiales a Nápoles para aprender el estilo italiano:

El buen gusto en la profesión de la música no consiste en otra cosa que en componer, cantar y tocar bien, y así como el hablar, predicar, pintar y hacer las demás cosas bien, no es italiano, francés, español, ni de otra nación particular sino que en todas hay hombres que las hacen bien y mal, del mismo modo sucede en la música. Únicamente acontece el estar sujeta al flujo y reflujo de todas las cosas humanas y, por esta causa, hallándose esta profesión muy decaída en cuanto al método y buen gusto en el reinado de Don Fernando VI, quiso su esposa la reina Doña Bárbara enviar a Nápoles dos colegiales con 200 ducados de pensión para que bebiendo allí el estilo que entonces florecía, volviesen a España con esta perfección y dejasen lugar para otros dos. Tuvóse después por mejor acuerdo emplear los 400 ducados en un maestro de aquella nación que, sin los riesgos de perdición a que se exponían dichos colegiales, enseñase a todos el estilo y buen gusto. Y en efecto se hizo así, creando la plaza que hoy posee Don Josef Lidón, para su único antecesor Antonio Moroti. Con su enseñanza, con las óperas italianas de aquel tiempo y la afición a la

¹ GARCÍA FRAILE, D.: *José Lidón...*, vol. I, p. 24.

² BOURLIGUEUX, G.: «L'enseignement...», p. 93.

³ MORALES, N.: *Las voces de palacio...*, pp. 11 y 74-76.

música de aquellos monarcas, cobró esta nuevo aspecto que después llegó al estado de mejoría que hoy tiene⁴.

En un primer momento, el maestro de Rudimentos Francisco Osorio y Cienfuegos, fue nombrado también vicerrector del Colegio, aunque en 1751 se consolidó esta plaza de manera independiente, ligada a la figura de vicemaestro de capilla y recayendo en el organista y compositor José de Nebra. Este nuevo cambio muestra también paralelismos con el modelo napolitano, ya que las dos plazas de rector y vicerrector tienen su ejemplo en las figuras de *primo maestro* y *secondo maestro* que Francesco Provenzale institucionalizó a finales del siglo XVII en el conservatorio napolitano de Santa María di Loreto. La función del *secondo maestro* consistía en apoyar al *primo maestro* en la enseñanza de la composición, así como enseñar a cantar a los alumnos⁵.

Esta nueva estructura no impidió, sin embargo, que la práctica ya utilizada por anteriores maestros como Sebastián Durón, José Francisco Medrano y José de Torres de que colegiales antiguos diesen clase a otros más jóvenes⁶, se mantuviese durante el siguiente periodo en los años centrales del siglo XVIII. La presencia de alumnos mayores, algunos sin colocación concreta, como la situación de Francisco Azañón en 1762 tras dieciséis años como colegial o la del propio Antonio Ugena, quien permanece en el Colegio tras su formación desde 1768 hasta 1778 en que es nombrado rector, apunta a esta práctica, pero, además, la declaración del informe del visitador Juan Alonso Gascón de 1762 en relación al maestro de Rudimentos Francisco Osorio la confirma cuando indicaba que este debía suplir al maestro de Estilo Italiano en el caso de hallarse ausente o enfermo, como vimos en el capítulo primero.

Esta práctica puede considerarse, como también indica Morales, un nuevo paralelismo con la existencia de los *mastricielli* de los conservatorios de Nápoles, alumnos mayores que funcionaban como transmisores de las enseñanzas de los maestros a los más jóvenes. No obstante, el mayor número de alumnos de estos centros italianos, superior a una centena, provocaba que su existencia como intermediarios entre los maestros principales y el resto de alumnos en una metodología de enseñanza en cascada fuese más necesaria que en el caso del Real Colegio, cuyo número de alumnos rondaba normalmente los diez solamente.

La actividad docente en el Colegio durante la segunda mitad del siglo XVIII tuvo un especial interés en materiales procedentes de compositores italianos, a juzgar por los diferentes inventarios realizados del material del centro en los años 1805 y 1827, tras la jubilación de Ugena y el fallecimiento de Lidón, respectivamente. Junto a las *Reglas de acompañar* de José de Torres y de una *Escuela de Órgano* de José Lidón, los inventarios recogen catorce de libros de solfeos de varios autores entre los que están los profesores del Colegio Osorio, Moroti, Juan Almeida y otros como el compositor de Pisa Giovanni Carlo Maria Clari, el veneciano Francesco Corradini, maestro de cámara de Isabel de Farnesio y director en el Coliseo del Buen Retiro y Leonardo Leo. Los nombres de Agostino Steffani y Francesco Durante aparecen entre los libros de música del Colegio, así como la presencia, supongo que para su estudio, del *Stabat Mater* de Pergolesi. La misma estructura de materias impartidas en el Real Colegio tenía su similitud con los métodos de enseñanza napolitanos, los cuales estaban basados

⁴ AGP, Real Capilla, C^a 105, Exp. 3.

⁵ SANGUINETTI, Giorgio: *The Art of Partimento: History, theory, and practice*. Nueva York: Oxford University Press, 2012, p. 34.

⁶ MORALES, N.: *Las voces de palacio...*, p. 74 y BOURLIGUEUX, G.: «L'enseignement...», p. 93.

esencialmente en la enseñanza de Música y Gramática, aunque también incluían entre sus asignaturas las de Latín, Religión y, hasta el comienzo del siglo XVIII, Retórica⁷.

Por otra parte, tanto Francisco Corselli como José de Nebra realizaron unas recomendaciones de adquisición de obras para la Real Capilla como respuesta a la petición del Patriarca de las Indias, Álvaro de Mendoza, en 1751 en que solicita una lista de las obras que se fuesen a necesitar en la misma⁸. La respuesta de Corselli, claramente favorable a esta escuela napolitana de compositores, incluía además la recomendación de modificaciones en la planta:

En cuanto al adquirir obras de varios profesores que se juzgaren útiles, con expresión del coste que puedan tener habiéndolas completas y el que tendrán las copias de las que no se puedan lograr de otro modo, debo decir a V. E. que, de todas cuantas obras con instrumentos que se puedan encontrar, tengo entendido que no se hallarán en ninguna parte con más proporción y utilidad para la Real Capilla de S.M. como las que se ejecutan en la de su Majestad Siciliana, en donde debe haberlas abundantes y de los más insignes maestros, como de don Alejandro Scarlati, don Domingo Sarro, don Leonardo Leo, don Francisco Durante y otros, y de los que actualmente sirven. Pero para que estas obras tengan la incisa y debida ejecución que se merecen, se necesita de completar el número de voces que prescribe la nueva planta de S. M.⁹

Por su parte, José de Nebra coincidía con el maestro que las obras con instrumentos más recomendadas eran las de procedencia napolitana:

Habiendo meditado el noble designio de su Majestad, para que su Real Capilla esté surtida de muchas obras de maestros insignes, me ocurrió que las más oportunas y útiles deben venir de Nápoles, porque en aquella corte siguen el estilo de oficiar con todo género de instrumentos como en esta. Hay una larga serie de maestros que han florecido con la mayor fama, cuales son el caballero Alejandro Scarlati, Leo, Sarro, Farantino, y otros que actualmente sirven a su Majestad Siciliana. De todos pueden venir Misas, Vísperas, Completas, Oficios de difuntos, Secuencias, Responsorios, etc., cometiendo la elección de estas obras, a sujeto de buen gusto, e inteligente, que las haga copiar en tablatura, que esto no costará mucho¹⁰.

La estructura de profesores, la existencia de dos figuras de autoridad en el rector y vicerrector, la existencia de alumnos aventajados que actúan de maestros de los más jóvenes, la importancia dada al acompañamiento, el canto y la gramática y la insistencia en los materiales musicales italianos sitúan al Real Colegio durante la segunda mitad del siglo XVIII como una institución híbrida entre el modelo de escuela catedralicia y el conservatorio napolitano. Los trabajos de José Lidón que se han conservado se relacionan con este contexto educativo y son, a su vez, muestra de la implantación del modelo napolitano.

El cuadernillo *Demonstración de los primeros rudimentos de la Música. Sus caracteres, valor y oficios de ellos según el estilo moderno*

El informe realizado por el visitador en 1762 al Real Colegio de Niños Cantores nos proporciona interesante información sobre el funcionamiento esperado del centro durante los años en que Lidón fue alumno del mismo. La posibilidad de intercambio entre los dos profesores de música citada anteriormente para el maestro de Rudimentos se ve confirmada al referirse en el mismo informe al maestro de estilo de cantar Antonio Corvi y Moroti. El visitador indicaba en sus comentarios elaborados tras la visita que «dicho don Antonio, como los que le sucedieren en este empleo y magisterio, deben

⁷ SANGUINETTI, G.: *The Art of Partimento...*, p. 41.

⁸ BNE, M/762, fol. 23.

⁹ *Ibid.*, fol. 29.

¹⁰ *Ibid.*, fol. 28.

suplir y sustituir al maestro de los primeros rudimentos y fundamentos de la música en los casos de enfermedad, ausencia o legítima ocupación». Para este momento, además, el rector del Colegio, Francisco Corselli, realizaba una valoración de las aptitudes de cada estudiante, como ya se ha comentado en el capítulo primero. Con respecto a José Lidón, Corselli indicaba sus buenas condiciones para el órgano, clave y composición ya con quince años de edad y sabemos que desde 1771 obtuvo por oposición la plaza de maestro de Estilo Italiano o de Cantar sucediendo a su maestro Antonio Corvi, aunque a juzgar por el testimonio de que algunos alumnos aventajados podían dar clase a los más jóvenes, es razonable pensar que pudo encargarse de esta materia con anterioridad. Todo ello apunta a la posibilidad de que Lidón estuviese a cargo en algún momento de la asignatura de Rudimentos de música, bien como alumno adelantado o como maestro de cantar supliendo al de Rudimentos por alguna ausencia.

Esta circunstancia permite contextualizar un documento incluido en un libro facticio existente en el Archivo Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, titulado en el lomo como *Música-varios*¹¹. La última obra encuadrada en dicho volumen, manuscrita y paginada en ambas caras del papel, lleva por título *Demonstración de los primeros rudimentos de la Música. Sus caracteres, valor y oficios de ellos según el estilo moderno*. Al pie del primer folio se incluye «Por Dn. Jose Lidon». El hecho de que la indicación de autoría no recoja la posición de Lidón —organista, maestro de Estilo Italiano— como sí ocurre en otras fuentes didácticas, permite suponer que esta fuente sea anterior a 1768, año del nombramiento de Lidón como organista de la Real Capilla, aunque no es, desde luego, concluyente.

Los contenidos de este documento muestran claramente estar dirigidos a alumnos que se inician en la teoría musical y son posiblemente muestra de la materia impartida en la asignatura de Rudimentos de música del Colegio. El cuadernillo comienza con la definición y numeración de las líneas del pentagrama, comenzando con la inferior, y de las líneas divisorias de compás¹². A continuación incluye la definición de las claves de Fa, Sol y Do y la escritura de notas en los espacios y líneas del pentagrama¹³. Como observamos, se trata de primeras nociones de lectura musical.

Tras las alturas, se indica una relación de las distintas figuras rítmicas definidas en función de la duración de un compás: *máxima* (duración de ocho compases), *longo* [sic] (cuatro compases), *breve* (dos compases), *semibreve* (un compás), *mínima* (medio compás), *semínima* (cuatro figuras por compás), *corchea* (ocho al compás), *semicorchea* (dieciséis al compás), *fusa* (treinta y dos al compás) y *semifusa* (sesenta y cuatro al compás)¹⁴. Las nociones rítmicas se completan con la definición de los distintos tipos de compases. Para dicha definición de «compases o tiempos», indica que existen dos tipos: los antiguos y los modernos. En relación a los antiguos, no se aborda su descripción «por no ser del caso, ni estar puestos en uso», mientras que para los

¹¹ ABASF, sig. A-2225. El primer libro encuadrado en este tomo es la *Breve memoria histórica de la música religiosa en España por Don Hilarión Eslava, Maestro Director de la Real Capilla Música de S. M. y Profesor de la 1ª clase de Composición del Real Conservatorio de Música y Declamación*, impreso en Madrid, en la imprenta de Luis Beltrán en 1860. El volumen incluye además un *Breve resumen de la forma y efecto de los caracteres musicales para uso de los principiantes dispuesto en verso por Don Ramón Biosca, presbítero, capellán de S. M. en el Real Monasterio de las Señoras Descalzas de esta Corte*, impreso en la imprenta real de Madrid en 1807.

¹² *Demonstración de los primeros rudimentos de la Música. Sus caracteres, valor y oficios de ellos según el estilo moderno* (ABASF, sig. A-2225), fol. 2.

¹³ *Ibid.*, fol. 2v.

¹⁴ *Ibid.*, fol. 3r.

segundos, indica que son «usados en el estilo moderno» y que son siete: «cinco iguales, (esto es) que constan de cuatro partes o de dos, y los restantes que son dos, son desiguales, por ser de tres movimientos»¹⁵. La figuración y nombres de los compases indicados son los mostrados en la tabla 5.1.




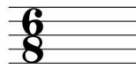



Compases modernos de tiempos iguales		
De cuatro partes	De dos partes	De dos partes
		
Compasillo	Compás mayor	Dos por cuatro
<hr/>		
De dos partes		De cuatro partes
		
Seis por ocho		Doce por ocho
Compases modernos de tiempos desiguales		
De tres partes		De tres partes
		
Tres por cuatro		Tres por ocho

Tabla 5.1. Compases descritos en el cuadernillo de rudimentos de música de José Lidón.

Sobre las figuras y los compases, el texto aclara que «la máxima y el longo no tienen uso en el día; el breve tiene uso, aunque muy poco» y además define las figuras con puntillo de la siguiente manera:

En el tiempo de seis por ocho la mayor figura que vale un compás es la mínima con un puntillo en esta forma [entre paréntesis se muestra el dibujo de una blanca con puntillo], el cual se llama puntillo de aumentación, cuyo efecto, así en esta figura como en cualquier otra de las restantes en donde se halle, es el de aumentar la mitad del valor que a la tal figura le compete¹⁶.

Tras las primeras nociones de alturas y de duraciones, continúa con las definiciones de bemoles, sostenidos y becuadros. Dichas definiciones son interesantes en lo que respecta a la duración del efecto de aplicar estos signos, el cual no es anulado por la barra de compás:

El efecto del sostenido es subir la voz medio punto de su natural entonación en donde se pone hasta encontrar becuadro que le quite. El efecto del bemol es opuesto al sostenido porque este baja la voz medio punto de su entonación natural hasta que se encuentra becuadro que le quite. El oficio del becuadro es volver la voz que ha subido por el sostenido o ha bajado por el bemol,

¹⁵ *Ibid.*, fol. 4r.

¹⁶ *Ibid.*, fol. 5v.

por lo que ha de tener su uso cuando ha habido en la clave o fuera de ella sostenido o bemol. No tiene sitio determinado, ni número¹⁷.

A continuación, el cuadernillo describe los diferentes silencios correspondientes a cada duración de las figuras anteriores. Dicha definición se complementa con una interesante indicación: «su efecto solo es el callar durante su valor, lo que a veces (ejecutado a su tiempo) hace más armonía que la misma armonía»¹⁸.

Los tres últimos folios de estos rudimentos de música tratan las definiciones de diferentes signos musicales y su representación [ilustración 5.1], útiles para aclarar algunos aspectos interpretativos de la música del periodo. Así, el calderón «sirve como las pausas para callar diferenciándose en que no tiene valor determinado, sino aquel que le quieren dar *ad libitum* para el completo de la cadencia»¹⁹.

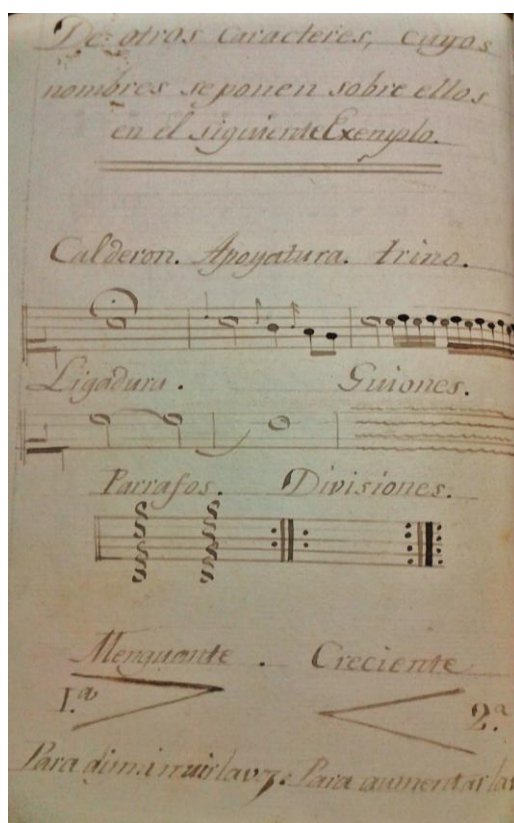


Ilustración 5.1. Diferentes signos explicados en el cuadernillo de rudimentos de música de José Lidón (ABASF, A-2225, fol. 8v).

En relación a las apoyaturas, la definición aclara que su ejecución debía realizarse a tiempo, ya que estas «tienen el valor que demuestra su hechura, el cual se le quita a la figura para quien sirve. Su efecto es el del buen gusto en cantar y tocar, por sonar aquel tiempo de su valor en distinto sitio que el de la figura a quien sirve». Por otra parte, la imagen que acompaña a las definiciones muestra que las apoyaturas se escribían con la figura que determinaba su duración, generalmente la mitad de la duración de la nota a la que precede la apoyatura.

¹⁷ *Ibid.*, fol. 7r.

¹⁸ *Ibid.*, fol. 7v.

¹⁹ *Ibid.*, fol. 9r.

Sobre la ejecución del trino, el cuadernillo indica que «se reduce a que durante el tiempo del valor de la figura en que se ha de ejecutar dicho trino se ha de batir la voz con la figura y su inmediata superior, de tal manera que sonando dos puntos distintos a un tiempo parezca uno solo el que suena»²⁰. Además de conocer su realización con el uso de la nota superior, la figura muestra un batido que comienza por la nota real, y no la superior, y una aceleración del mismo una vez ha comenzado.

El siguiente signo es la ligadura, la cual «sirve para atar o unir las figuras que abraza, en que no se ha de parar el sonido de las figuras ligadas, aunque estén en distinto compás y sitio»²¹. Tanto esta definición como el ejemplo incluido suponen una equiparación de los conceptos de ligadura de unión y ligadura de articulación.

El texto continúa con la definición de los guiones, los cuales «sirven para guiar la vista a donde está la figura que se ha de seguir cantando o tocando a la siguiente pauta» e indicando que «su sitio es al fin de las pautas».

Son interesantes las dos definiciones posteriores, de los párrafos y las divisiones, para una adecuada interpretación de estos signos en las obras en que aparecen, ya que suponen una diferencia con la grafía actual. Así, los párrafos «sirven para dar a entender que la música que abrazan se ha de repetir dos veces y a la segunda se siga la cantoría o sonata como figure» y las divisiones «son para señalar las partes de las canciones o sonatas», en lugar de indicar la repetición de un pasaje.

Los dos últimos que se definen los denomina «crescientes y menguantes» (*crescendo* y *diminuendo*), aunque comienza definiendo los segundos, que sirven «para que se disminuya la voz en las solfas que alcanzan dichas figuras, caminando siempre de fuerte a piano», mientras que para los primeros «es al contrario, pues se debe aumentar la voz en la música que alcanza, empezando piano y acabando fuerte»²².

El contenido conservado de este sencillo cuadernillo de rudimentos concluye con unas simples escalas escritas para entonación de «los tránsitos de los tonos y semitonos, tanto subiendo como bajando».

La Explicación de la composición

Para abordar el siguiente texto pedagógico de Lidón conservado, es necesario acudir previamente a la descripción realizada por Giorgio Sanguinetti de los documentos de enseñanza que se utilizaban en los conservatorios napolitanos del siglo XVIII. En relación a la composición, este autor indica que los dos pilares básicos para su aprendizaje eran el *partimento* y el contrapunto, diferenciándose ambas prácticas en que la primera era de carácter improvisatorio con fuerte componente oral y la segunda, escrita²³. En palabras de Sanguinetti: «un *partimento* es un esquema, escrito en un único pentagrama, cuyo principal propósito es ser una guía para la improvisación de una composición al teclado»²⁴.

Por su parte, Robert Gjerdingen, en su estudio sobre los esquemas de la música galante, se refiere a los *partimenti* como trabajos «que progresaban desde lo muy simple

²⁰ *Loc. cit.*

²¹ *Ibid.*, fol. 9v.

²² *Ibid.*, fol. 10r.

²³ SANGUINETTI, G.: *The Art of Partimento*..., p. 43.

²⁴ «A partimento is a sketch, written on a single staff, whose main purpose is to be a guide for improvisation of a composition at the keyboard» (*Ibid.*, p. 14).

hasta lo terriblemente difícil, siendo fundamentalmente líneas de bajos a las cuales el estudiante tenía que añadir voces superiores o acordes con el fin de crear una obra completa para teclado»²⁵.

Ambos autores coinciden en señalar que los *partimenti* se relacionan con tres aspectos:

1. Una enseñanza práctica y oral en los conservatorios napolitanos asociada a la improvisación al órgano y al clave.
2. Una indistinción entre el ejercicio académico y la obra artística según la concepción estética del periodo.
3. Una organización progresiva del material, desde meros ejemplos de progresiones de bajos sin interés musical hasta su conversión en ejemplos más complejos que son auténticas piezas musicales.

Dentro de estos conceptos, las fuentes conservadas relacionadas con los *partimenti* muestran diferentes tipologías. El trabajo de Sanguinetti realiza una descripción de las mismas aludiendo a su contenido y mediante una clasificación en tres categorías²⁶:

- Categoría 1ª: *partimenti* propiamente dichos, normalmente presentados sin ningún texto explicativo.
- Categoría 2ª: series de reglas acerca del problema de colocar la armonía adecuada a un bajo sin cifrar. Estas series se suelen denominar *regole*, *principi* o, menos frecuentemente, *istruzioni*. Según Sanguinetti, a menudo un conjunto de reglas se completa con sencillos ejemplos y ejercicios, considerados como sencillos *partimenti*, y antecede a una más importante colección de estos, como en el caso de los *Numerati* de Durante.
- Categoría 3ª: realizaciones escritas bien en forma de *intavolatura* (sistema de dos pentagramas para teclado) o *disposizione* (partitura con sistemas de varios pentagramas).

En relación a los contenidos de las reglas y de los ejemplos de estos ejercicios, Sanguinetti recoge cinco clases diferentes, comunes a todos los conjuntos de normas enseñadas por estas fuentes:

- Clase I: axiomas básicos
- Clase II: reglas de la octava
- Clase III: ligaduras
- Clase IV: movimientos de bajos
- Clase V: cambios de escala²⁷

Acerca de las *disposizioni* o *partimenti* a varias partes (como los denomina el compositor Fedele Fenaroli en sus colecciones de partimenti), Sanguinetti describe la

²⁵ «which progressed from the very simple to the fiendishly difficult, were predominantly bass lines to which the student was expected to add upper voices or chords in order to create a complete keyboard work» (GJERDINGEN, Robert O.: *Music in the galant style*. Nueva York: Oxford University Press, 2007, p. 24).

²⁶ SANGUINETTI, G.: *The Art of Partimento...*, p. 48.

²⁷ *Ibid.*, p. 100.

manera de organizar sus contenidos, presentándolos con ejemplos cada vez más complejos, siendo paradigmáticos los ejemplos de Vincenzo Lavigna, alumno de Fenaroli, compositor perteneciente a la denominada cuarta generación de compositores de *partimenti*²⁸:

Hubo una cierta divergencia de opiniones en relación al contrapunto en la escuela napolitana. Por ejemplo, Leo defendía un contrapunto estricto, cercano a la aproximación fuxiana (basada en un *cantus firmus* y con una subdivisión rítmica similar a las cinco especies), mientras que Durante prefería un estilo orientado armónicamente y con mayor flexibilidad rítmica. Otras opciones fueron el contrapunto basado en escalas (usando escalas en lugar de un *cantus firmus*), solución adoptada por el padre boloñés Stanislao Mattei y por Nicola Sala, y otros varios compromisos entre la opción de las especies y la regla de la octava. A finales del siglo XVIII, sin embargo, emergió una metodología estándar, basada más en el punto de vista de Durante que en el de Leo. De acuerdo con este método, el estudio del contrapunto elemental comenzaba con una serie de *cadenze*. A diferencia del concepto moderno de cadencia, las *cadenze* eran estructuras tonales mínimas compuestas con una tónica de apertura, una dominante central y una tónica final. Esta estructura elemental tipo *Ursatz* era a continuación elaborada con una serie de reducciones de complejidad creciente tanto en las voces superiores como en el bajo. Después, el mismo tipo de elaboración era aplicado a escalas y movimientos de bajo —diatónicos, cromáticos y secuenciales—. Una vez el esquema de bajo era agotado, el maestro pedía a los estudiantes escribir *disposizioni* (elaboraciones escritas con sistemas de varios pentagramas) sobre bajos similares a los de los *partimenti* y después componer el bajo de los *chant donnés*. Cuando todo esto estaba realizado para dos voces, comenzarían de nuevo con tres y después con cuatro voces. [...] Esta agenda pedagógica es muy similar (por no decir idéntica) a la del *partimento*; de hecho, los estudiantes napolitanos primero aprendían a interiorizar los esquemas estándar de bajos con los *partimenti* y a utilizarlos como bajos para sus ejercicios escritos²⁹.

El estudio anterior sobre los documentos de enseñanza de los conservatorios napolitanos permite considerar a una nueva fuente relacionada con la enseñanza de Lidón como unas *disposizioni* hispanas, según la tercera de las categorías identificadas

²⁸ Sanguinetti realiza una clasificación de los maestros relacionados con la práctica de los *partimenti* en seis generaciones: 1ª generación (fundadores): Bernardo Pasquini (1637-1710), Alessandro Scarlatti (1659-1725), Nicola Fago (1677-1745), Lorenzo Fago (1794-1793) y Pasquale Fago (1740-1794), Rocco Greco (ca. 1650-1718) y Gaetano Greco (ca. 1657-1728); 2ª generación (edad de oro): Francesco Durante (1684-1755) y Leonardo Leo (1694-1744); 3ª generación: Pasquale Cafaro (1715-1787), Carlo Cotumacci (1709-1785), Giuseppe Dol (¿-1774), Giuseppe Arena (1713-1784) y Nicola Sala (1713-1801); 4ª generación («el triunvirato»): Fedele Fenaroli (1730-1818), Giovanni Paisiello (1740-1816) y Giacomo Tritto (1733-1824); 5ª generación: Giovanni Furno (1748-1837), Saverio Valente y Niccolò Zingarelli (1752-1837); 6ª generación: Placido Mandanici, Luigi Felice Rossi (1805-1863) y Pietro Raimondi (1786-1853) (SANGUINETTI, G.: *The Art of Partimento*..., pp. 57-92).

²⁹ «There was a certain divergence of opinion concerning counterpoint among the Neapolitan school. For example, Leo championed a stricter counterpoint, close to the Fuxian approach (based on a *cantus firmus*, and with a rhythmic subdivision similar to the five species), while Durante favores a more rhythmically flexible, harmonically oriented style. Other options were scale-based counterpoint (using scales instead of a *cantus firmus*), a solution adopted by the Bolognese Padre Stanislao Mattei and by Nicola Sala, and various other compromises between the species approach and the Rule of the Octave. Toward the end of the eighteenth century, however, a standard method emerged, based more on Durante's approach than on Leo's. According to this method, the study of elementary counterpoint began with a series of *cadenze*. Different from the modern concept of cadence, the *cadenze* were a minimal tonal structure composed with an opening tonic, a central dominant, and a closing tonic. This elementary, *Ursatz*-like structure was further elaborated with a series of diminutions of increasing complexity in both the upper voices and in the bass itself. Afterwards, the same kind of elaboration was applied to scales and to bass motions – diatonic, chromatic, and sequential. One the bass schemata were exhausted, the teacher asked the students to write *disposizioni* (elaborations written as a multiple-staff score) on basses similar to those of the *partimenti* and then to compose the bass to *chants donnés*. When all this was done with two voices, they would start over again with three and again with four. [...] This pedagogical agenda is very similar (not to say identical) to that of the *partimento*; in fact, the Neapolitan students first learned to internalize standard bass schemata with the *partimenti* and the use them as bases for their written exercises» (*Ibid.*, p. 43).

por Sanguinetti. Se trata del cuadernillo de apuntes y ejemplos musicales relacionados con la enseñanza del contrapunto conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid fechado en 1797 y que lleva por título *Explicación de la composición dispuesta por D. José Lidón, organista de la Real Capilla de S. M., que Dios guarde, y maestro de su Real Colegio de Música, para estudio de D. José Villa, capellán del coro de la Santa Iglesia Catedral de Salamanca*³⁰. La figura de José Villa y su relación con Lidón ha sido comentada previamente en el capítulo cuarto. A pesar de no poder asegurar su contacto directo con el compositor, la indicación de Lidón como autor de estas lecciones de contrapunto permite considerar esta fuente como valiosa muestra de su docencia en esta materia.

La explicación proporcionada por Sanguinetti de los ejemplos con complejidad creciente partiendo de estructuras tonales básicas y de los contenidos musicales de las fuentes napolitanas se ajusta totalmente a la estructura y contenido de este cuadernillo. Efectivamente, la estrategia del mismo consiste en unas escuetas explicaciones acerca de las reglas del contrapunto, desde las más elementales hasta las más complejas que involucran hasta cinco voces, seguidas de ejemplos musicales, denominados prácticas, que comienzan siendo solo fragmentos de dos o tres compases y después se convierten en ejercicios más completos que llegan a conformar pequeñas piezas musicales.

La tabla 5.2 recoge de manera resumida todo el contenido del cuadernillo de contrapunto junto con las prácticas musicales, numeradas para una mayor comodidad. Se incluye una columna adicional con el grupo de clasificación según complejidad creciente de las diferentes prácticas. Como puede observarse, se cumple la estructura de comenzar por reglas para dos voces, junto con ejemplos cada vez más elaborados, para luego volver a explicar las reglas para contrapuntos a mayor número de voces.

La clasificación de las prácticas en tres grupos —A, B (1 y 2) y C— responde a la explicación de Sanguinetti sobre las *cadenze* que evolucionan hasta convertirse en pequeñas piezas completas a varias voces a lo largo de las explicaciones. Efectivamente, las cuarenta y seis prácticas o ejemplos musicales responden a una de las tres categorías definidas a continuación, las cuales no tienen por qué estar en principio ligadas al avance en las explicaciones del cuadernillo, ya que las de tipo A podrían servir perfectamente para la totalidad de las explicaciones. Se adivina, por tanto, un objetivo más amplio en estas enseñanzas, no recogido en ningún texto explicativo: la enseñanza de una determinada forma musical que sea interiorizada por el alumno junto con las explicaciones de las diferentes reglas.

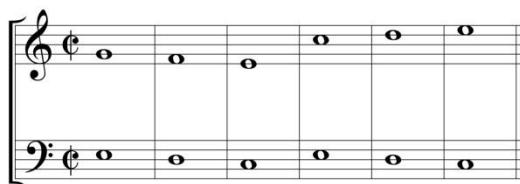
³⁰ BNE MP/4033/1. Véase su transcripción completa en el volumen II.

Folios	Contenidos	Prácticas	Grupo
Contrapunto a dos voces			
3r	Definición de las especies (intervalos) y clasificación en consonantes perfectas e imperfectas y falsas Reglas básicas del contrapunto a dos voces		
3v	Movimiento de dos voces con especies consonantes perfectas	1-2	A
	Movimiento de dos voces con especies consonantes imperfectas	3	A
4r	Especies en el comienzo y conclusión del contrapunto Enlace entre sexta y octava	4	A
	Prohibición de repetición de la quinta en la misma voz	5	A
4v	Prohibición de saltos de sextas mayores, cuartas aumentadas, séptimas y otras especies disonantes y preferencia del movimiento contrario	6 7 y 8	B ₁ A
5r-6r	Elección de consonancias sobre un bajo	9	B ₁
6r	Aumento de notas de la voz superior con el uso de mínimas	10	B ₁
6r-7r	Contrapunto de «carreras de compasillo»	11-14 15	A B ₁
7v-8r	Contrapunto de sínkopas: reglas y ligaduras de séptima y cuarta	16 y 17	B ₁
Contrapunto a tres voces			
8v-10r	Notas para la tercera voz en una ligadura («acompañamiento legítimo»)	18 19-21	B ₁ B ₂
10r-10v	Ligaduras de quinta falsa	22	B ₂
10v-11r	Ligadura de cuarta con acompañamiento de sexta	23	B ₂
11v-12v	Ligaduras de bajo	24	C
13r-16v	Combinación de todo tipo de ligaduras partiendo de un bajo dado ³¹	25-29	C
17r	Ligaduras burladas	30	B ₁
17v-18v	Contrapunto sobre bajos en tiempo ternario	31	B ₁
Contrapunto a cuatro voces			
18v-19v	Elección de la cuarta voz y duplicación de notas con y sin ligaduras	32	B ₂
Contrapunto a cinco voces			
20r-28v	Elección de la cuarta voz y duplicación de notas con y sin ligaduras Ligaduras en la «postura de tritono» (acorde de séptima disminuida) Estudios de diferentes casos	33-45	A
28v-30r	Ejemplo final más largo y complejo a cinco voces que recopila todo lo anterior	46	C
30v	Regla de la octava		
31r	Alteraciones de cada escala		

Tabla 5.2. Contenido del cuadernillo *Explicación de la composición* de José Lidón.

³¹ Una indicación muy clara es la del folio 17v: «síguese otros bajos así para la mayor firmeza de los principiantes en saber con facilidad poner las voces dando a el bajo su verdadero acompañamiento como para la instrucción e inteligencia en el tiempo ternario».

Las prácticas del grupo A consisten solamente en unos pocos compases, entre dos y seis, que ejemplifican una regla mediante una cadencia (ejemplos 5.1 y 5.2). Muchos de ellos son simplemente dos compases que muestran cómo deben enlazarse las voces, como los primeros presentados en el cuadernillo.

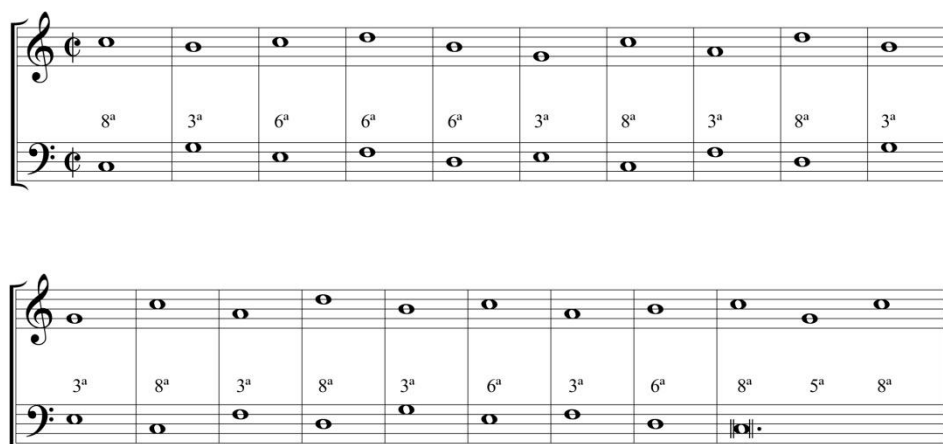


Ejemplo 5.1. Movimiento de dos voces mediante consonancias imperfectas (*Explicación de la composición*, práctica 3, fol. 3v).



Ejemplo 5.2. Explicación de la utilización de tres especies (tercera menor, sexta y cuarta «mayor») sobre ligadura de bajo (*Explicación de la composición*, práctica 34, fol. 23r).

El grupo B de prácticas musicales explicativas consiste en un grupo intermedio entre el A y el C, producto de la evolución de los ejemplos sencillos tipo A hacia otros más elaborados pero todavía de poca longitud. Podemos dividir este grupo intermedio en otros dos grupos. En primer lugar el grupo que denominamos B₁, que incluye las prácticas que se mantienen en la tonalidad inicial y son simplemente elaboraciones algo más largas para demostrar o ejemplificar una regla más adecuadamente (ejemplo 5.3). Otras, denominadas como grupo B₂, introducen modulaciones o flexiones hacia otras tonalidades y apuntan a los esquemas formales del grupo C (ejemplo 5.4).



Ejemplo 5.3. Movimiento de dos voces con sucesión de consonancias perfectas e imperfectas (*Explicación de la composición*, práctica 9, fols. 5v-6).



Ejemplo 5.4. Ligaduras de cuarta y séptima sobre un bajo dado (*Explicación de la composición*, práctica 21, fol. 10r).

Como puede observarse en el ejemplo 5.4, los cinco primeros compases insisten en la confirmación de la tonalidad inicial. A partir del compás 6, la música se dirige hacia la tonalidad del relativo mayor sobre cuya tónica cadencia en el compás 12, aunque sin una detención explícita. Una segunda sección del ejemplo conduce nuevamente la música hacia la tonalidad inicial a través de una cadencia rota en el compás 16 y una cadencia completa en los últimos compases. La presentación tonal, la búsqueda de una nueva tonalidad y el regreso a la tonalidad del comienzo suponen el germen de la estructura formal que se presenta en los ejercicios más elaborados del siguiente grupo.

El grupo C es sin duda el más interesante de los tres. Está formado por prácticas más elaboradas con varias secciones y frases musicales, con cadencias intermedias y

construidas sobre un bajo dado en los que aparecen esquemas formales característicos. Para abordar este esquema formal, es útil comenzar por la práctica número 24 (ejemplo 5.5), la primera del cuadernillo con este esquema ya desarrollado en todos sus elementos.

Ejemplo 5.5. Explicación de los dos tipos de ligadura de bajo —con cuarta aumentada o cuarta justa en voz superior— en función del movimiento posterior del bajo (*Explicación de la composición*, práctica 24, fol. 12v).

En esta práctica se ejemplifica la siguiente regla: en una ligadura de bajo —retardo del bajo según la denominación moderna—, este debe acompañarse de segunda y cuarta en las otras dos voces, siendo la cuarta aumentada si el bajo continúa descendiendo tras resolver el retardo descendientemente (compases 3, 4, 9, 15, 20, 22 y 23 del ejemplo 5.5) y cuarta justa si el bajo vuelve a ascender tras la nota de resolución (compases 7 y 17 del ejemplo 5.5)³². Evidentemente, para explicar esta regla hubieran sido suficientes tres

³² «La 4ª será natural o menor cuando el bajo volviese al signo donde ligó. V. g. fa, mi, fa en C sol fa ut, pero será mayor (o tritono que llaman) siempre que el dicho bajo siga bajando ligando o sin ligar cuando su desligue es prevención en la voz de la 4ª que acompaña para hacer ligadura de 7ª cuando sale a la 6ª».

compases para ejemplificar cada caso, en lugar de un ejercicio tan completo. Los compases 1 a 6 de la práctica confirman la tonalidad de Do mayor. En el compás 6 se apunta a una nueva idea musical con las negras de las voces superiores y la música conduce hasta la tonalidad de Sol mayor en la que se cadencia en el compás 13. Estos dos elementos ya se encontraban en el anterior ejemplo 5.4, representativo del grupo B₂, pero lo que es característico del grupo C es la aparición nuevamente del material melódico del comienzo una vez se alcanza la nueva tonalidad. Efectivamente, los compases 13 al 15 reproducen en Sol mayor los tres primeros compases del ejercicio, intercambiando los papeles de las dos voces superiores. Si la sección inicial concluía confirmando la tonalidad de comienzo, esta segunda presentación no confirma la tonalidad equivalente, Sol mayor en este caso, sino que se dirige hacia una nueva tonalidad de Mi menor alcanzada en el compás 18. Desde ese punto se produce el retorno a la tonalidad de Do mayor, confirmada en el compás 25, y se concluye con una peculiar cadencia que involucra un séptimo grado rebajado bastante característica de los ejercicios de Lidón.

Esta estructura presentada no es explicada en ningún momento a lo largo del cuadernillo, aunque no hay que descartar que se abordara de manera oral. Sin embargo, podemos encontrar la definición de la misma en otro trabajo teórico muy cercano a José Lidón y perteneciente al mismo entorno musical y docente: el *Tratado Fundamental de la Música* de José Teixidor realizado en torno a 1804. Teixidor fue vicerrector del Real Colegio desde 1778 hasta 1788, como ya se ha descrito, y fue a continuación organista de la Real Capilla hasta su fallecimiento. Conocemos por la petición de los colegiales Pedro Herrero y Lorenzo Nielfa de 1801 que Teixidor actuaba como maestro de composición durante esos años. Teniendo en cuenta que ambos colegiales se encontraban estudiando durante los años noventa, es evidente que la labor docente en relación a la composición de Lidón y de Teixidor fue coincidente en el tiempo y muy cercana físicamente, por lo que se puede suponer razonablemente una cercanía igualmente de los contenidos.

La forma presentada anteriormente atestigua esta cercanía, ya que es descrita en los capítulos 15º y 29º de su tratado. El primero de ellos, titulado *De la manera de formar una oración armónica o lección de bajo fundamental metódica*, aborda la manera de componer una «oración armónica», expresión que alude claramente al lenguaje verbal: «Llamamos oración armónica a una pieza compuesta de una, dos, tres o más periodos o frases armónicas, las cuales, por lo regular, comienzan por un modo y concluyen en otro, el cual comúnmente es alguno de los relativos del modo primitivo»³³.

La forma descrita por Teixidor para construir una oración armónica, aun con algunas confusiones entre las denominaciones de miembro, frase o parte, se resume en la tabla 5.3³⁴. Pueden observarse los elementos que incluye Lidón en las prácticas del grupo C del cuadernillo de contrapunto en los términos *proemio* —presentación de material temático en la tonalidad inicial—, *primer miembro* —nuevo material que conduce a la nueva tonalidad, *proemio de la segunda frase* —material inicial en la nueva tonalidad— y *apóstrofes* —paso por tonalidades relativas antes del final. Hay que señalar que el material temático al que se refiere Teixidor es el que presenta la línea del bajo.

³³ TEIXIDOR, José: *Tratado fundamental de la música (1804c)*, ed. de Josep Pavia i Simó. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, p. 60.

³⁴ El profesor Thomas Schmitt recoge también esta forma aludiendo al mismo capítulo de Teixidor en SCHMITT, Thomas: «Componer con elegancia en el estilo sencillo: la teoría de la composición en la música instrumental española del siglo XVIII», en Miguel Ángel Marín y Màrius Bernadó (eds.): *Instrumental Music in late eighteenth-century Spain*. Kassel: Edition Reichenberger, 2014, pp. 345-381.

Para Teixidor, el *proemio* actúa como presentación de la tonalidad y contiene un material temático que puede estar muy relacionado con el que denomina *primer miembro*³⁵, pudiendo acabar en cadencia conclusiva o en semicadencia³⁶. La segunda frase o sección recoge en el nuevo tono —generalmente el quinto grado o el relativo mayor en el caso de comenzar en tonalidades menores— el material temático anterior y presenta una serie de episodios en nuevos tonos para un regreso al tono inicial en el que es posible una nueva presentación del material temático inicial antes de la última cadencia.

	Frase 1ª			Frase 2ª			
	Proemio	Primer miembro	Cadencia	Proemio o primer miembro	Apóstrofes		Final
Tonalidad	I	I-V / I-III	V / III	V / III	Rels.	I	I
Material temático	a	a', b	-	a, a', b		a, a', b	

Tabla 5.3. Estructura de una oración armónica según el capítulo 15º del *Tratado Fundamental de la Música* de José Teixidor.

La anterior estructura es presentada nuevamente en el capítulo 29º del tratado de Teixidor con una terminología algo diferente y más clarificadora. Además, dicha forma se amplía para poder incluir un nuevo material temático tras la llegada a la nueva tonalidad en la primera frase, lo que no es siempre incluido en la estructura anterior. Así, según este capítulo y como se muestra en la tabla 5.4, una oración armónica consta de una primera y de una segunda parte. La primera parte consta, a su vez, de tres miembros. El primero incluye una primera frase con el primer tema en el modo principal inicial y una segunda que concluye en la dominante de la dominante; el segundo introduce un nuevo tema en la tonalidad de la dominante, que puede ser ampliado a otros grados, y el tercero supone una cadencia conclusiva en la tonalidad alcanzada. Tras esta primera parte, la segunda parte está formada también por tres miembros. El primero da comienzo con el tema inicial en la tonalidad de la dominante y se conduce a continuación por algunos modos relativos hasta llegar de nuevo al modo inicial en donde se presenta nuevamente el tema inicial en la tonalidad original. Tras este punto comienza el segundo miembro de la segunda parte, en el que aparece nuevamente el segundo tema de la primera parte, pero en la tonalidad inicial, pudiéndose continuar, al igual que se hizo en la primera parte, por algunos tonos relativos. El tercer miembro de la segunda parte es nuevamente una cadencia, más larga y contundente, que da final a la oración armónica.

³⁵ Este punto puede relacionarse con una de las variantes de la escuela napolitana de *partimenti* indicada por Sanguinetti que se encuentra en Bolonia, representada por el padre Stanislao Mattei, discípulo de Giovanni Battista Martini. Mattei incluye en su *Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerate, e contrappunti a più voce sulla scala maggiore a minore*, publicada en Bolonia en 1825, una larga colección de *partimenti* ordenados por tonalidades, al igual que hiciera su maestro Martini, en los que cada uno comienza con una *cadenza*, una sucesión cadencial de unos cuatro compases (SANGUINETTI, G.: *The Art of Partimento*..., p. 24). El propio Teixidor dejó constancia de su relación epistolar con el padre Martini en su *Discurso histórico sobre la música religiosa* (PENA, J., ANGLÉS, H.: *Diccionario*..., p. 2101).

³⁶ Denominadas por Teixidor como *cláusula* y *semicláusula*.

	Primera parte					
	Primer miembro		Segundo miembro		Tercer miembro	
	Frase 1ª	Frase 2ª, 3ª	Frase 1ª	Frase 2ª	Cláusula	
Tonalidad	I	I-V (llega al V del V)	V	V u otras	V	
Material temático	a		b			
	Segunda parte					
	Primer miembro			Segundo miembro		Tercer miembro
	Frase 1ª	Frase 2ª, 3ª, 4ª...	Frase xª	Frase 1ª	Frase 2ª	Cláusula
Tonalidad	V	Modos relativos	I y relativos	I	I u otros	I
Material temático	a		(a)	b		

Tabla 5.4. Estructura de una oración armónica según el capítulo 29º del *Tratado Fundamental de la Música* de José Teixidor.

En función de las definiciones anteriores, puede describirse la estructura presentada en la práctica 24 del cuadernillo de contrapunto de José Lidón, práctica que ejemplifica además la conversión de la técnica teórica en material musical. Así, la tabla 5.5 muestra su estructura según la primera definición de Teixidor para una oración armónica y una descripción de cada sección.

Sección		Material temático	Compases	Descripción
Frase 1ª	Proemio	a	1-5	Ejemplifica el primer tipo de ligadura de bajo. Establecimiento de la tonalidad inicial.
	Primer miembro	a'	6-13	Ejemplifica el segundo tipo de ligadura de bajo. Modulación hacia la dominante.
Frase 2ª	Proemio modulante	a	13-18	Tema inicial en la dominante y conducción hacia Mi menor, relativo de la nueva tonalidad.
	Apóstrofe	a'	18-24	Retorno desde Mi menor a Do mayor.
	Final		24-28	Cadencia conclusiva en Do mayor

Tabla 5.5. Estructura de la práctica 24 de la *Explicación de la composición* de José Lidón según la definición de oración armónica del capítulo 15º del *Tratado Fundamental de la Música* de José Teixidor.

Si bien la primera de las estructuras formales presentadas por Teixidor se ajusta perfectamente a diferentes ejemplos del cuadernillo de Lidón, otros presentan una forma mixta o estadio intermedio entre la primera y la segunda forma del tratado de Teixidor. Esto parece razonable considerando que el segundo esquema da lugar a composiciones más largas que pueden llegar a exceder lo que meros ejemplos explicativos consideran. No obstante, la llegada a la tonalidad del quinto grado y el comienzo de un nuevo tema

en dicha tonalidad antes de presentar de nuevo el material inicial en el nuevo tono, característica de la segunda estructura, puede observarse igualmente. La práctica 29, última de los ejercicios a tres voces y en la que se estudian diferentes ligaduras sobre un mismo movimiento de bajo, es un ejemplo de ello. Mientras toda la primera parte se ajusta a lo expuesto en el segundo de los esquemas de Teixidor, la segunda parte utiliza solamente material del primer miembro de la primera parte en distintos apóstrofes en un planteamiento más cercano al primero de los esquemas. La tabla 5.6 y el ejemplo 5.6 muestran en detalle la forma de la práctica según estos principios y la terminología utilizada por el tratado de Teixidor.

Sección			Comp.	Tonalidad	Descripción
1ª Parte	Primer miembro	1ª frase	1-3	I	Motivo <i>a</i> (grados 1-2-1 y uso de la ligadura de séptima en voz superior) ³⁷
		2ª frase	3-9	I-V	Motivo <i>b</i> (bajo descendente que conduce a cadencia en la tonalidad del V grado)
	Segundo miembro	1ª frase	10-16	V	Bajo que conduce a una cadencia en la dominante de la nueva tonalidad
	Cadencia		16-17	V	Semicláusula
2ª parte	Primer miembro	1ª frase	18-20	V	Material <i>a</i> en la tonalidad de la dominante
		2ª frase	20-25	V-VI	Motivo <i>b</i> transformado para cadenciar sobre el quinto grado como cadencia rota. El final se solapa con el comienzo del apóstrofe 1º.
	Segundo miembro	Apóstrofe 1º	24-30	VI	Motivos <i>a</i> y <i>b</i> sobre dominante del segundo grado de Sol mayor.
		Apóstrofe 2º	30-36	VI # - V/V	Motivos <i>a</i> y <i>b</i> (con salto de octava) en La mayor
		Apóstrofe 3º	36-40	V/V - V	Comienzo del motivo <i>a</i> y <i>b</i>
		Apóstrofe 4º	40-44	V - I	Comienzo del motivo <i>a</i> y <i>b</i>
	Cadencia final		44-47	I	Cláusula final en tonalidad inicial

Tabla 5.6. Estructura de la práctica 29 de la *Explicación de la composición* de José Lidón según la definición de oración armónica del capítulo 29º del *Tratado Fundamental de la Música* de José Teixidor.

³⁷ El ascenso en una voz superior del V al I grado antes del cambio a la armonía de dominante es un gesto de presentación bastante común en los ejercicios de Lidón. Aparece en los ejercicios siguientes: 19, 21, 23, 24, 26 (presentación de la segunda frase), 27, 28, 29, 30 y 46.

1ª parte

1º miembro

1ª frase

2ª frase

2º miembro

Cadencia

3ª frase

10

2

2ª parte

1º miembro

1ª frase

2ª frase

18

7

2º miembro

Apóstrofe 1º Apóstrofe 2º

Apóstrofe 3º

Cadencia final

Apóstrofe 4º

Ejemplo 5.6. Análisis de la práctica 29 de la *Explicación de la composición* de J. Lidón (fols. 16-16v).

Todo el cuadernillo de composición de José Lidón estudiado hasta ahora incluye contenidos que se relacionan con las clases I (axiomas básicos), III (ligaduras) y IV (movimientos de bajo) que definía Sanguinetti para los materiales de los *partimenti*. Las otras dos clases —II (regla de la octava) y V (escalas con alteraciones)— están también representadas brevemente en las dos últimas páginas, tras explicar las reglas para el contrapunto a cinco voces y el ejemplo final, en lo que parece un deseo de Lidón de no dejar de cumplir con los preceptos para este tipo de documentos pedagógicos. De forma escrita, sin ejemplos sobre pentagrama, el cuadernillo recoge la construcción de acordes sobre cada grado de una escala, tanto subiendo como bajando de grado y en los dos supuestos de escala mayor y menor. Esta construcción, conocida como regla de la octava (*regola dell'ottava*), es común a diferentes fuentes que recogen elementos teóricos relacionados con Lidón, como se verá en el siguiente apartado. La versión de la regla de la octava indicada en el cuadernillo de contrapunto es exactamente igual a la incluida en las *Reglas para aprender a acompañar puestas por escalas* del manuscrito del santuario de Arantzazu comentado a continuación. La única excepción es la armonía sobre el sexto grado en la versión descendente, en la que el cuadernillo no indica la utilización de la sexta mayor desde el bajo. Consideramos, no obstante, esta diferencia como un error de la fuente de la Biblioteca Nacional, ya que dicha armonía es utilizada generalmente para armonizar ese grado en esta regla.

Por último, el cuadernillo *Explicación de la composición* concluye con una definición de las diferentes escalas indicando las alteraciones características de cada una. El carácter de esta fuente como unos apuntes, quizás en parte incompletos, se observa claramente en este apartado final. A pesar de concluir el último folio con la indicación «Finis coronat opus», la definición de las diferentes escalas es muy precipitada e incompleta. En solo dos párrafos, comienza definiendo la existencia de dos tonos de música —uno de tercera mayor y otro de tercera menor— a distancia de una tercera menor entre sí y a los que a continuación se refiere como escalas «compañeras». A pesar de introducir este último contenido con la necesidad de «saber cuántos sostenidos y bemoles tienen cada una de las veinticuatro escalas de la modulación», solamente cita escalas con sostenidos y de una manera poco sistemática e incompleta en su definición y denominación, como si se tratase del final de una clase en la que apenas hay tiempo para más explicaciones. La tabla 5.7 recoge los nombres y alteraciones de las escalas agrupadas por parejas tal y como aparecen en la fuente, junto con la denominación moderna.

Escala	Denominación moderna	Alteraciones
Csolfaut 3ª mayor	Do mayor	Ninguna
-	La menor	Dos sostenidos accidentales
Escala de octavo tono	Sol mayor	Un sostenido
Elami 3ª menor	Mi menor	
Dlasolre 3ª mayor	Re mayor	Dos sostenidos fijos
Bfabmi 3ª menor	Si menor	
Alamire 3ª mayor	La mayor	Tres sostenidos
Ffaut 3ª menor	Fa sostenido menor	
Elami 3ª mayor o quinto tono segundo punto alto	Mi mayor	Cuatro sostenidos
Csolfaut sostenido	Do sostenido menor	
Bfabmi 3ª mayor u octavo tono segundo punto alto	Si mayor	Cinco sostenidos
Alamire bemol o séptimo tono medio punto bajo	La bemol menor (Sol sostenido menor)	
Ffaut sostenido 3ª mayor	Fa sostenido mayor	Seis sostenidos
Elami 3ª menor o tercer tono medio punto bajo	Re sostenido menor	

Tabla 5.7. Denominación de las escalas y sus alteraciones según el cuadernillo *Explicación de la composición*.

Las Reglas muy útiles para todo organista y aficionado al fortepiano para acompañar con método y el tratado de fuga o paso

Diversas fuentes nos proporcionan información de que José Lidón realizó uno o varios trabajos teóricos pedagógicos relacionados con la enseñanza de tecla y del acompañamiento, probablemente durante la década de 1790. Aunque no se conserva ninguna fuente que incluya completo el trabajo de Lidón, o al menos con mucho contenido del mismo, varias menciones dan fe de su existencia pasada y algunas fuentes conservadas muestran pequeñas porciones de lo que pudo ser su contenido. Para una mayor comodidad en el entramado de fuentes implicadas, la tabla 5.8 muestra el conjunto de fuentes relacionadas con este trabajo de Lidón. En ella se indica el título con el que se identifica, la fuente que lo contiene o menciona y la fecha de la misma, la cual sirve para fijar un año *ante quem* para la redacción de esta obra.

De todas las fuentes indicadas en la tabla 5.8, la primera es la única que proporciona un título completo que puede considerarse el más válido para referirse al trabajo original de Lidón, ya que la *Gaceta de Madrid* del 2 de agosto de 1793 indicaba el encontrarse en la librería de Barco, por lo que es razonable pensar que aportaba la referencia completa para poderse obtener en dicho establecimiento. La publicación del anuncio incluía algo más de información, ya que tras las reglas seguían «varios bajetes sencillos, otros glosados, dando a entender sus posiciones», indicando ser obra de José Lidón, lo que nos permitirá relacionarla con otra de las fuentes.

Título	Fuente que lo contiene o menciona	Fecha de la fuente
<i>Reglas muy útiles para todo organista y aficionado al forte-piano, para acompañar con método, demostrando los veinticuatro tonos de la música con los diapasones y acompañamiento</i>	<i>Gaceta de Madrid</i> del 2 de agosto de 1793, p. 760 (cit. en SALDONI, B.: <i>Diccionario biográfico...</i> , tomo I, pp. 248-249)	1793
<i>Reglas de acompañar</i>	AM 1029, pp. 48-49	1793
Colección de 43 bajetes	BNE, sig. M/1188 (junto con las <i>Reglas generales, ó Escuela de acompañar al organo, ó clave</i> de Félix Máximo López)	-
<i>Escuela de órgano</i>	BNE, M762, fols. 190v-191v (Inventario del Real Colegio de Niños Cantores realizado el 10 de junio de 1805)	1805
<i>Principios para correr las manos</i>	ASE, sig. 1507 (pp. 2-8)	1805
<i>Reglas para aprender a acompañar por don José Lidón puestas por escalas</i>	ASA, Ms. 936	1820
<i>Escalas para aprender a tocar el órgano o piano</i>	«Catálogo de la música vocal e instrumental que se halla en el almacén de la Carrera de San Gerónimo, casa del Buen Suceso, frente a la Soledad. Madrid: En la oficina de Don Antonio Fernández» en ASENJO BARBIERI, F.: <i>Biografías y Documentos...</i> , p. 321.	1824

Tabla 5.8. Relación de fuentes que mencionan trabajos teóricos de José Lidón sobre acompañamiento y enseñanza de instrumentos de tecla.

También del mismo año es el volumen AM 1029 conservado en el monasterio de Montserrat, en el que se indica: «Este libro es para uso de Lázaro de Rada. Año de 1793. Con variedad de sonatas y un juego de versos para todos los tonos». En las páginas 11 a 27 de dicho volumen se incluye un *Juego de versos en los ocho tonos para Vísperas* de José Lidón que se encuentra también en otras dos fuentes³⁸. Tras ese juego aparece un nuevo conjunto de versos para Vísperas sin indicación de autor que podría ser considerado como otro juego de Lidón, al no incluir nueva mención de autor. A continuación de este segundo juego, se incluyen dos páginas con unas *Reglas para acompañar*, sin otra denominación ni autoría. Es posible que dichas reglas pertenezcan al trabajo de Lidón y que hubieran sido recogidas en este volumen como un resumen o recordatorio para el organista, aunque no podemos confirmarlo. No obstante, recogemos en este estudio el contenido de las reglas de dicho manuscrito por si pudiera confirmarse en un futuro su relación con Lidón.

La primera de estas páginas indica en primer lugar la siguiente regla, que permite conocer la configuración de diferentes acordes sobre una nota:

³⁸ RCSMM, sig. Roda-leg. 35.501 y ASE, sig. 1507 (pp. 22-39).

La quinta se acompaña con 3ª y 8ª, la sexta con 4ª y 8ª, la séptima mayor con 2ª y 4ª, la séptima menor con 3ª y 5ª, la cuarta mayor con 2ª y 6ª, la segunda con 5ª y 4ª. La sexta se acompaña algunas veces con la tercera como la quinta.

Para ejemplificar esta regla, se incluye a continuación un ejemplo repetitivo que muestra el cifrado de la misma secuencia armónica sobre las tónicas de diferentes armaduras (ejemplo 5.7).

Ejemplo 5.7. Cifrados para construcción de acordes en diferentes tonalidades (AM 1029, p. 48).

A continuación, la fuente incluye lo que parece ser una aclaración para el cifrado anterior, con la denominación de cada intervalo y su cifrado (ejemplo 5.8).

Ejemplo 5.8. Explicación de cifrados (AM 1029, p. 48).

Tras estas normas simples y básicas, el manuscrito prosigue con la indicación: «las sextas cubiertas con las terceras» e incluye una serie de descenso de bajos con cifrados que indican la armonización con sextas (ejemplo 5.9).



Ejemplo 5.9. Utilización de la armonía de sexta (AM 1029, p. 49).

La segunda de las páginas que incluyen estas simples reglas concluye con «las posturas que se ponen en los semitonos cuando suben y cuando bajan», que representan una manera de armonizar el ascenso cromático de una línea de bajo (ejemplo 5.10), a pesar de la indicación.



Ejemplo 5.10. Armonización de un bajo cromático (AM 1029, p. 49).

Si estas reglas anteriores mantienen la incertidumbre de si pertenecen o no a un trabajo teórico de Lidón sobre el acompañamiento, la fuente conservada en el archivo del Santuario de Arantzazu es más segura. En dicho archivo se conserva un *Cuaderno de música* fechado en 1820 en el que se incluyen diferentes obras como rondós, minués, versos, valeses, contradanzas, etc. para tecla. En las páginas 71 a 75, escritas solo por su lado recto, se incluyen unas *Reglas para aprender a acompañar por don José Lidón*

puestas por escalas. Si el título parece razonablemente cercano a las *Reglas muy útiles para todo organista y aficionado al forte-piano, para acompañar con método, demostrando los veinticuatro tonos de la música con los diapasones y acompañamiento* anunciadas en 1793 y a las *Reglas para acompañar* de Montserrat, los ejemplos incluidos en esos tres folios permiten observar la relación de contenidos ya que indican la manera de armonizar cada uno de los grados de las escalas de las diferentes tonalidades, según parece indicar el título de la obra anunciada en la *Gaceta de Madrid*. Efectivamente, la página 71 incluye las escalas de Do mayor, Sol mayor, Re mayor, La mayor, Mi mayor, Si mayor, Fa sostenido mayor y Do sostenido mayor tanto subiendo como bajando con los cifrados armónicos sobre cada una de las notas (ilustración 5.2). La siguiente página hace lo mismo con las tonalidades de Fa mayor, Si bemol mayor, Mi bemol mayor y La bemol mayor, con lo que se completa todo el círculo de tonalidades. A continuación el manuscrito realiza el mismo proceso para todas las tonalidades menores, avisando del cambio de modo y de la necesidad de incluir la dominante con la indicación «siguen las 12 escalas menores, llevando la misma regla, excepto que a donde es 3ª mayor ha de ser menor; fuera de la 5ª del tono que siempre es mayor» (ilustración 5.3). La tercera de las páginas concluye con las tonalidades menores con bemoles en su armadura (ilustración 5.4).

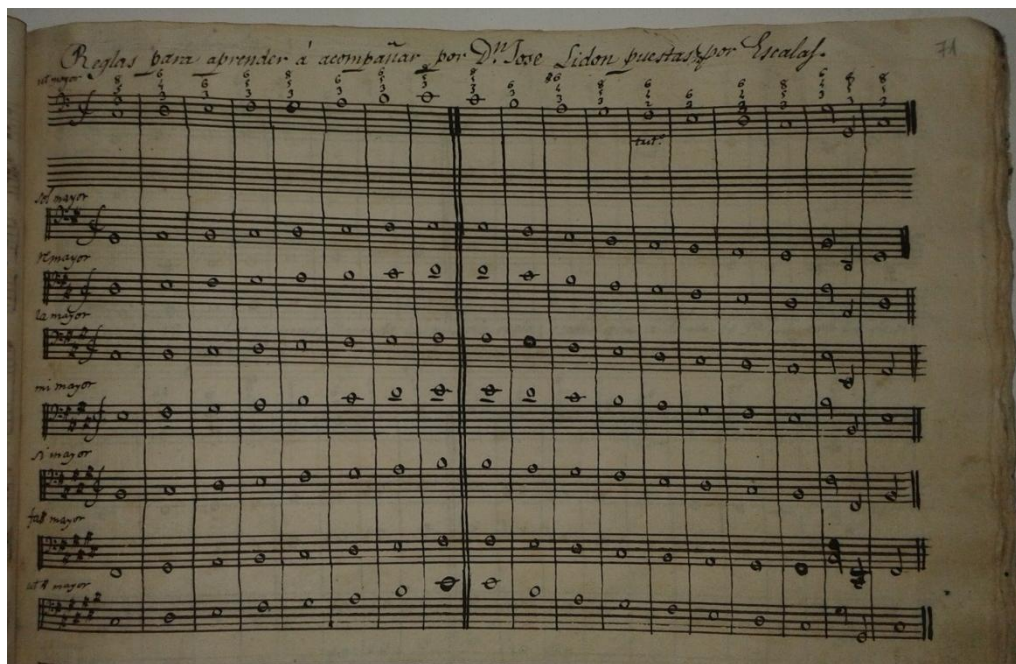


Ilustración 5.2. Armonización de los grados de la escala de tonalidades mayores con sostenidos según José Lidón (ASA, Ms. 936, p. 71).

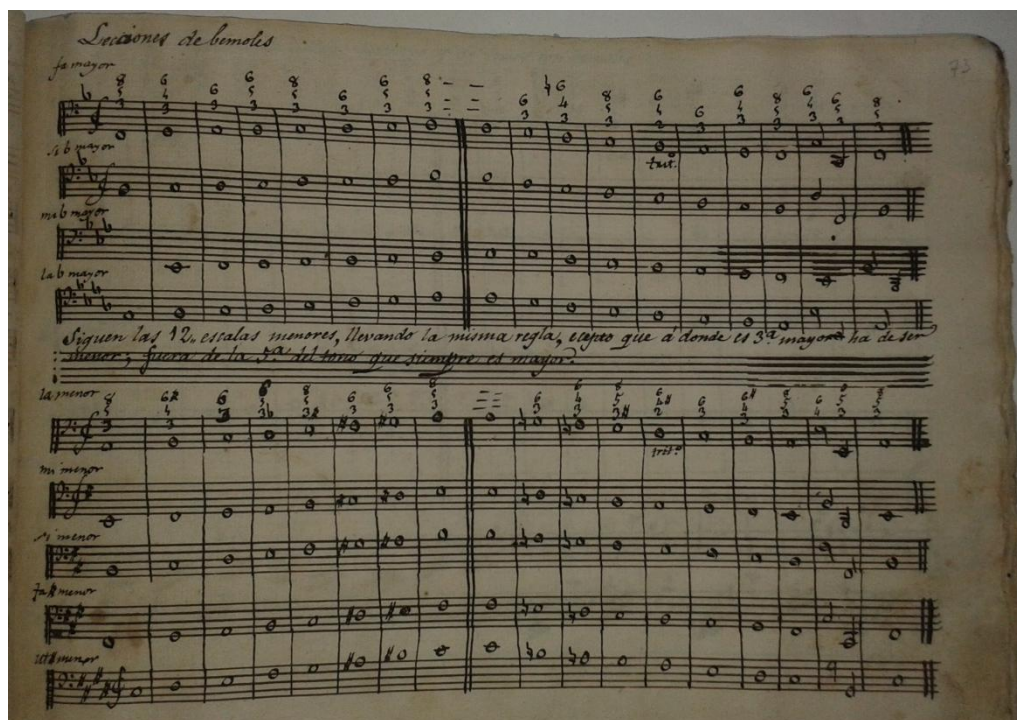


Ilustración 5.3. Armonización de los grados de la escala de tonalidades mayores con bemoles y de tonalidades menores con sostenidos según José Lidón (ASA, Ms. 936, p. 73).

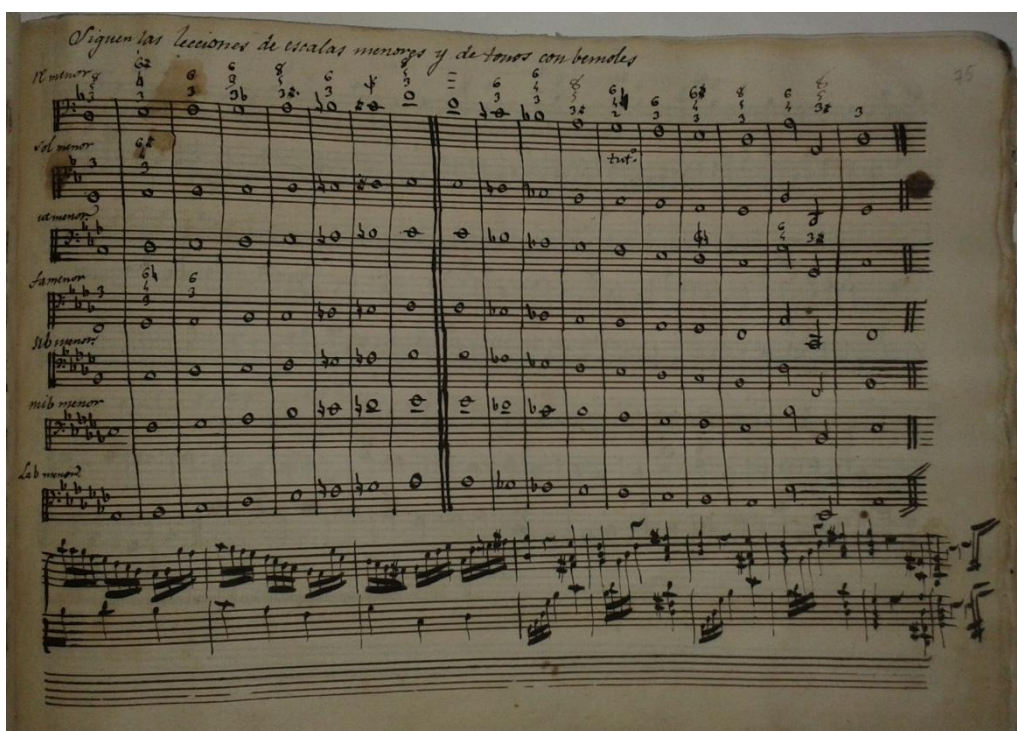


Ilustración 5.4. Armonización de los grados de la escala de tonalidades menores con bemoles según José Lidón (ASA, Ms. 936, p. 75).

Las anteriores reglas ejemplifican uno de los contenidos más comunes de las fuentes pedagógicas italianas que identifica Sanguinetti, según se indicó en el anterior apartado: la *regla de la octava*. Dicha regla servía para asociar a cada grado de la escala con una

sonoridad concreta, aunque podría modificarse según las circunstancias. Según palabras de Sanguinetti, esta regla se relacionaba con la identificación tonal:

La regla de la octava es más que una ingeniosa herramienta para acompañar una escala; es un poderoso recurso de coherencia tonal. De hecho, determina un acorde específico para cada grado de la escala que solo en unos pocos casos es el mismo que para otro grado (por ejemplo, la tríada mayor en [los grados] 1 y 5 del mayor); pero incluso en esos casos, cualquier ambigüedad tonal es evitada por el hecho de que el acorde asignado a cada grado de la escala tiene una relación única con los acordes precedente y siguiente³⁹.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, según el mismo autor, una versión determinada de esta escala se generalizó como estándar: la descrita por Fedele Fenaroli en sus *Regole y partimenti*⁴⁰. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un volumen titulado como *Libro de partimenti del sig. D. Fedele Fenaroli*⁴¹ en el cual esta regla de la octava se encuentra realizada para las diferentes tonalidades, al igual que el manuscrito que recoge la regla de Lidón. La diferencia se encuentra en que, mientras Fenaroli incluye tres posibles posiciones —*prima*, *seconda* y *terza*— según la disposición inicial del acorde sobre el primer grado, aunque las armonizaciones sean siempre las mismas, Lidón incluye solo una posibilidad de realización. Un estudio comparativo entre las versiones de Fenaroli y de Lidón (ejemplo 5.11) muestra cómo la regla de la octava de Lidón para las escalas mayores comienza igual que la *prima posizione* de Fenaroli y continúa según esa versión para los grados segundo y tercero, pero sobre el cuarto grado coloca la versión del mismo grado de la *seconda posizione* de Fenaroli y concluye la octava con las posiciones de la *terza posizione* para los grados sexto y séptimo y la de la *prima posizione* octava aguda para la tónica final. Parece, por tanto, que la versión de la regla de la octava de José Lidón es realmente un híbrido de las tres posiciones indicadas por Fenaroli, aunque plantea, además, un interés adicional. Si consideramos la voz superior de las armonías en las versiones de Fenaroli, observaremos un estatismo en torno a la nota inicial de la armonía sobre el primer grado con un movimiento de apenas una segunda superior e inferior. La versión de Lidón plantea un movimiento melódico mucho más interesante para la voz superior que puede considerarse formado por dos motivos similares en su ascenso y otros dos en el descenso (ejemplo 5.12) que otorgan a la regla una dimensión melódica diferenciada del estatismo de Fenaroli al combinar las diferentes versiones.

³⁹SANGUINETTI, G.: *The Art of Partimento*..., p. 113.

⁴⁰*Ibid.*, pp. 114 y 120. Fedele Fenaroli (1730-1818) fue profesor del conservatorio napolitano de Santa María de Loreto desde su ingreso como sustituto de Antonio Sacchini hasta su retiro en 1813. La primera edición de sus *Regole musicali per i principianti di cembalo* se publicó en el año 1775, siendo publicada en innumerables ediciones hasta el año 1930. Esta reglas aluden a una serie de ejemplos musicales, una colección de *partimenti* que circuló manuscrita hasta que fue publicada en 1820 (*Ibid.*, pp. 77-78).

⁴¹BNE, M/2280.

The image displays four musical examples, labeled a, b, c, and d, each showing a piano accompaniment for a major scale in first position. Each example consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). Example (a) shows the first position (prima posizione). Example (b) shows the second position (seconda posizione). Example (c) shows the third position (terza posizione). Example (d) shows Lidón's version, which includes the same three positions plus a fourth position (quarta posizione) starting on the second line of the bass clef.

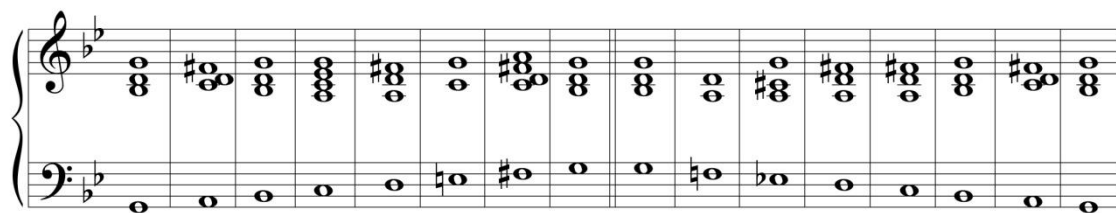
Ejemplo 5.11. Reglas de la octava para escalas mayores según Fedele Fenaroli en *prima posizione* (a), *seconda posizione* (b) y *terza posizione* (c) incluidas en el *Libro de partimenti* (BNE, M/2280) y según José Lidón (d) incluida en sus *Reglas para aprender a acompañar* (ASA, Ms. 936).

This musical example shows a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with several slurs and ties, illustrating specific melodic motifs used in Lidón's octave rule. The line starts on a middle C (C4) and moves through various intervals, including a major sixth and a major seventh, before returning to the starting point.

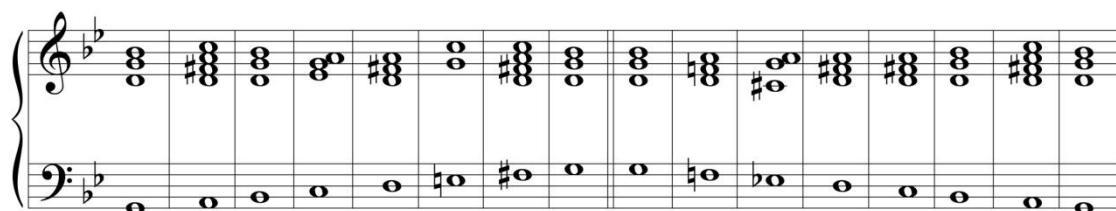
Ejemplo 5.12. Motivos melódicos en la regla de la octava de José Lidón.

Para el caso de las escalas menores, pueden realizarse las mismas observaciones que para las escalas mayores. Existe, no obstante, una diferencia adicional. En la versión descendente de la regla de Lidón para las escalas menores, el sexto grado es armonizado con una sexta mayor desde el bajo, mientras que Fenaroli indica una sexta aumentada en sus tres posiciones (ejemplo 5.13). Sin embargo, observaremos en la tercera parte de nuestro trabajo que la llegada a la dominante de un modo menor desde un acorde de sexta aumentada, tal y como describe Fenaroli en el paso del sexto al quinto grado de la

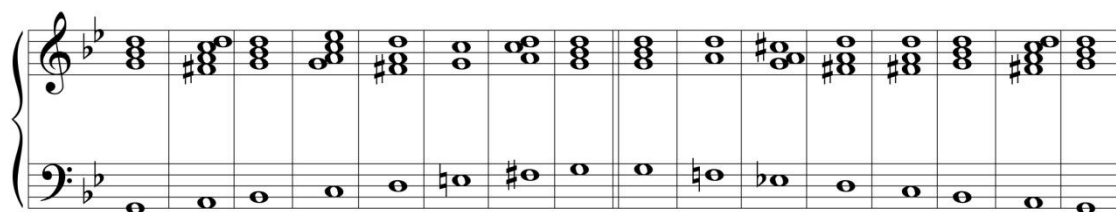
versión descendente de la regla, es un poderoso recurso expresivo habitual de la música de José Lidón, por lo que es posible que se trate de una errata de las fuentes.



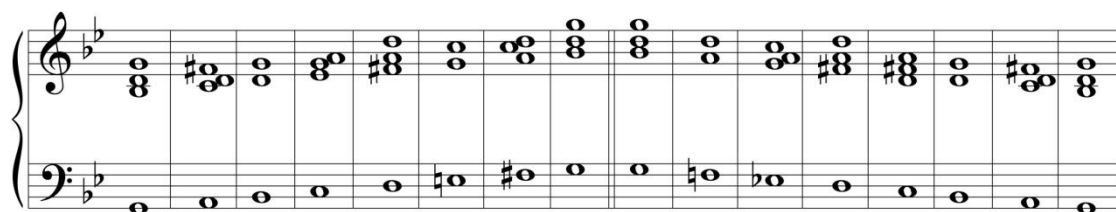
a



b



c



d

Ejemplo 5.13. Reglas de la octava para escalas menores según Fedele Fenaroli en *prima posizione* (a), *seconda posizione* (b) y *terza posizione* (c) incluidas en el *Libro de partimenti* (BNE, M/2280) y según José Lidón (d) incluida en sus *Reglas para aprender a acompañar* (ASA, Ms. 936).

El manuscrito del santuario de Arantzazu incluye tras las escalas menores, en las páginas 77 y 79, cinco lecciones de bajos con cifrado, aunque el último está incompleto. Como se verá a continuación, son ejercicios usuales en los tratados de acompañamiento para órgano en los que se aporta toda una línea de bajo que debe ser armonizada adecuadamente por el organista según las reglas explicadas en el tratado. A pesar del título que indica «Lección de semínimas», solo los dos primeros ejercicios están compuestos por figuras negras, mientras que los otros tres lo están por figuras blancas (ilustraciones 5.5 y 5.6). De nuevo, como ocurre en otras fuentes, no es segura la autoría de Lidón sobre estos ejercicios, aunque guardan mucha similitud con los incluidos en un volumen manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, estudiado a continuación, que incluye el tratado *Reglas generales o Escuela de acompañar al órgano o clave* de Félix Máximo López y en donde se asegura la autoría de Lidón respecto a unos ejercicios similares incluidos en la fuente.

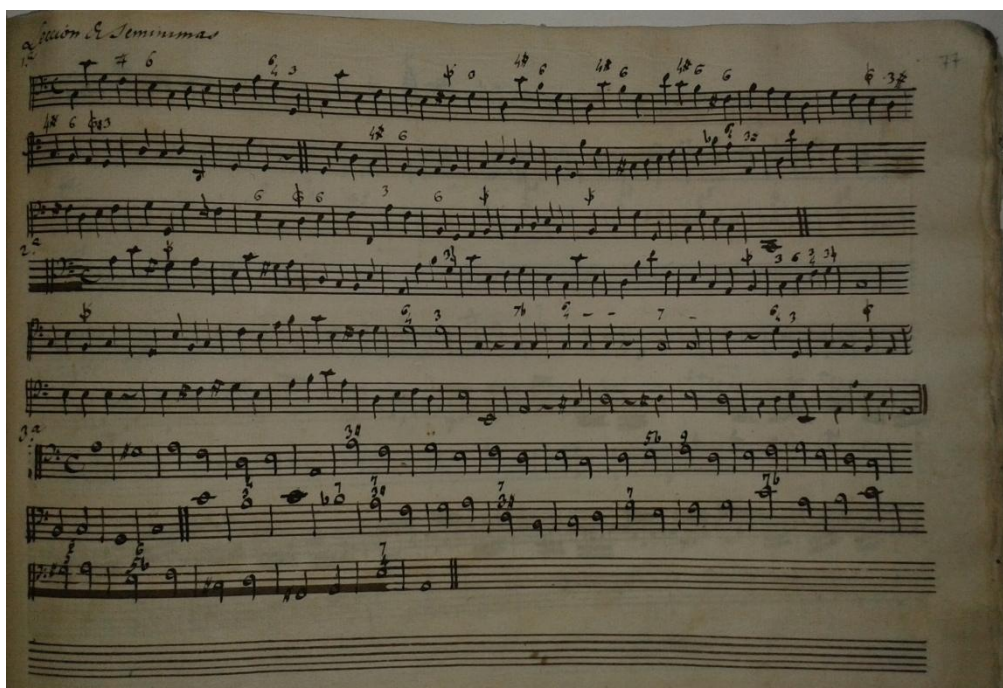


Ilustración 5.5. Tres primeras lecciones de bajos posiblemente atribuibles a José Lidón incluidas en el manuscrito del santuario de Arantzazu (ASA, Ms. 936, p. 77).

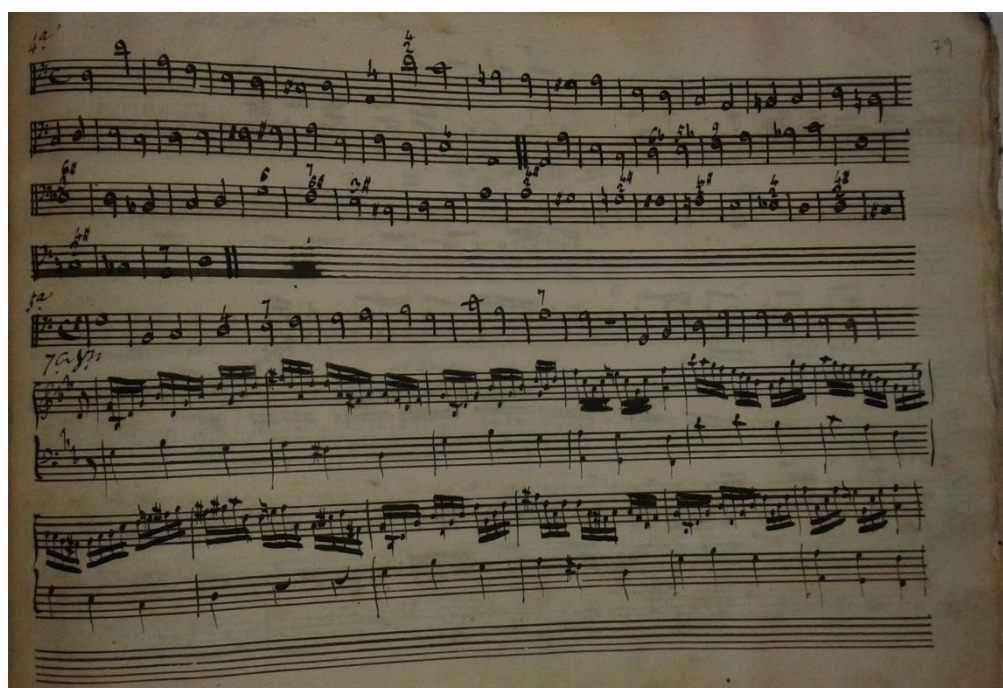
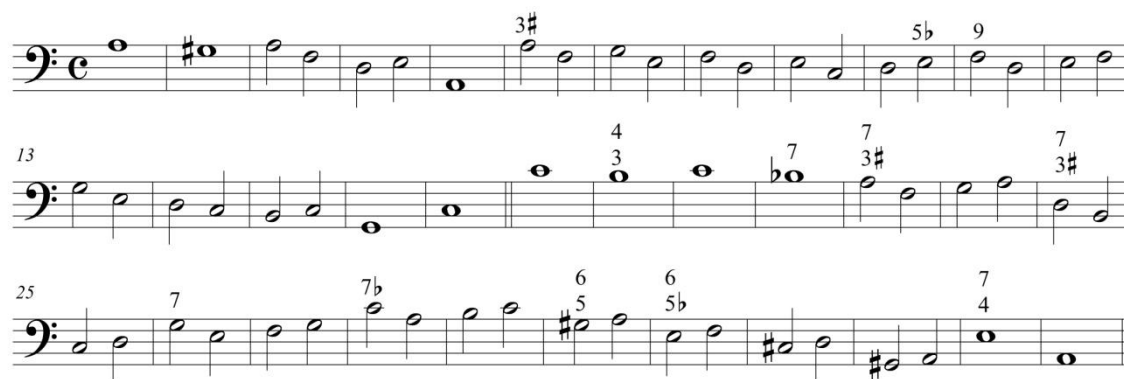


Ilustración 5.6. Lecciones cuarta y quinta de bajos posiblemente atribuibles a José Lidón incluidas en el manuscrito del santuario de Arantzazu (ASA, Ms. 936, p. 79).

Al igual que ocurre con los bajos de la fuente de la Biblioteca Nacional, los del manuscrito de Arantzazu cumplen con la estructura que se construía en los ejercicios del cuadernillo *Explicación de la composición* y explicada por Teixidor en su tratado. El tercer bajo, por ejemplo, el cual comienza además de manera muy similar a la práctica 22 del cuadernillo de contrapunto, sirve para ejemplificar este hecho (ejemplo 5.14).



Ejemplo 5.14. Tercera lección de bajo incluida en el manuscrito del santuario de Arantzazu (ASA, Ms. 936, p. 77).

Los cinco primeros compases forman el proemio y sirven como establecimiento de la tonalidad inicial de La menor, efectuando cadencia completa en el primer grado en el quinto compás, a la vez que aportan un sencillo elemento temático en el descenso de semitono del primer grado y regreso a la tónica en el compás tercero. Tras el proemio comienza el primer miembro, según la terminología de la primera estructura de Teixidor, compuesto por un nuevo motivo formado por un bajo con el esquema de descenso de tercera y ascenso de grado repetido cuatro veces que conduce la música hacia la tonalidad de Do mayor y otro motivo formado por dos ascensos de grado y una bajada de tercera de la línea de bajo que se repite dos veces (compases 10 a 13) antes de producir la cadencia en los cuatro últimos compases anteriores a la doble barra sobre el relativo mayor de la tonalidad inicial. En el compás 18 comienza la segunda sección de esta oración armónica, repitiendo el tema del proemio en la tonalidad de Do mayor alcanzada. En lugar de proseguir con el motivo descendente de la primera parte, el bajo comienza un apóstrofe en el compás 22 compuesto por dos compases en los que el bajo desciende una tercera y asciende dos grados, variante del motivo de los compases 10-11, situándose en la tonalidad de Re menor. Este mismo esquema se repite otras tres veces sobre las tonalidades de Sol mayor (compases 24 y 25), Do mayor (compases 26-27) y Fa mayor (compases 28 y 29) para concluir con un último esquema en los compases 30 a 33 formado por la repetición de un ascenso de grado y un descenso de cuarta de la línea de bajo que reconduce la música hasta la cadencia final en la tonalidad de origen.

La discusión sobre las lecciones del manuscrito de Arantzazu nos conduce a la fuente anteriormente citada conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, sobre la que es necesario realizar un breve estudio, ya que aporta interesantes contenidos que pudieron muy posiblemente formar parte de las *Reglas muy útiles* de Lidón. Este volumen, identificado en dicha Biblioteca con la signatura M/1188, está titulado *Reglas generales o Escuela de acompañar al órgano o clave* en el primer folio escrito, junto con las indicaciones iniciales para su estudio y la autoría de Félix Máximo López, «organista de la Real Capilla de S. M. C.», indicación que permite fechar la fuente en una fecha posterior al año 1775, fecha en que López ingresa como cuarto organista en la Real Capilla.

La indicación justo a continuación del título permite conocer inmediatamente el propósito de esta obra: el aprendizaje de la construcción de acordes con la mano derecha sobre un bajo dado.

Primeramente, sobre el bajo se han de poner las posturas que convengan de mano derecha (entiéndase tres voces en armonía). La nota que señale parte principal del compás siempre ha de ser buena su consonancia, v. g. 3ª, 5ª y 8ª, excepto cuando hay falsas en ligadura o de golpe, como se verá adelante. Se advierte que dichas falsas tienen su salida inmediata de grado, siempre bajando o subiendo un punto el bajo⁴².

El contenido teórico de este tratado de López es el incluido en la tabla 5.9 y ocupa solamente una porción inicial del volumen. Estos contenidos cumplen escrupulosamente con la exigencia expuesta por Sanguinetti para las fuentes de *partimenti* italianas, tratada en el estudio del cuadernillo de contrapunto de Lidón.

Contenido teórico	Folios	Tipología según Sanguinetti
Diferentes especies (intervalos) posibles sobre una nota de un bajo.	1v	Clase I
Esquemas de cinco compases que relacionan acordes en un movimiento I-IV-V-I en diferentes términos (tonalidades).	2r-2v	Clase I
Esquemas de dos compases para formar acordes sobre diferentes movimientos de bajo (3ª, 4ª,...).	3r	Clase IV
Esquemas de modulaciones recorriendo el círculo de quintas.	3v-4r	Clase V
Acordes sobre los grados de la escala subiendo y bajando en todas las tonalidades mayores y menores (regla de la octava).	4r-10v	Clase II
Método de usar de las falsas de golpe o en ligadura con el movimiento del bajo.	10v	Clase III
Movimientos de bajos de pocos compases con las armonías que deben colocarse y uso de diferentes armonías de séptima y sexta.	10v-11v	Clase I

Tabla 5.9. Contenido teórico de las *Reglas generales o Escuela de acompañar al órgano o clave* de Félix Máximo López (BNE, M/1188).

Tras las indicaciones, el volumen incluye una colección de bajos numerados con la realización de las armonías sobre los mismos, a modo de ejemplo de las anteriores reglas (fols. 12r-17r), en lo que puede considerarse como el final de la exposición teórica del tratado. Los folios siguientes incluyen diferentes colecciones de bajos cifrados para ejercicio de los alumnos. El propio manuscrito así lo refiere:

Sigue la colección de bajos por todos tonos, que con arreglo al arte teórico práctico que va expuesto hará el ejercicio útil del escolar y logrará (sin composición) acompañar generalmente con la mayor prontitud y facilidad. Dicha colección lleva los bajos simples en la mano izquierda, pues basta todo lo dicho para poder prudentemente colegir el acompañante la mano derecha que le corresponde o pide el bajo por números⁴³.

A los bajos de Félix Máximo López (fols. 17v-22r) le sigue otra colección que el propio manuscrito anuncia como «colección de bajetes de D. José Lidón, los cuales

⁴² BNE, M/1188, fol. 1r.

⁴³ *Ibid.*, fol. 17r.

llevan encima la glosa que les corresponde, la cual se tocará con la mano izquierda y con la derecha se pondrán las posturas que correspondan a este»⁴⁴.

Efectivamente, desde el folio 23r se incluyen 19 bajos cifrados que incluyen no solamente una línea elemental sino otra que muestra la glosa de dicho bajo (ejemplo 5.15).



Ejemplo 5.15. Primer bajo con su glosa de los ejercicios de José Lidón en BNE, M/1188, fol. 23r.

La aparición de estos bajos glosados es interesante, porque el anuncio de la *Gaceta de Madrid* del 2 de agosto de 1793 citado por Saldoni para adquirir las *Reglas muy útiles para todo organista y aficionado al fortepiano, para acompañar con método, demostrando los veinticuatro tonos de la música con los diapasones y acompañamiento* de Lidón decía que incluía tras las reglas «varios bajetes sencillos, otros glosados, dando a entender sus posiciones» que pueden ser perfectamente los que aparecen copiados tras las reglas de López en la fuente que estamos considerando. Los folios 23r a 29r incluyen once bajos con su glosa sencillos y los folios 29r a 36r otros ocho más largos y complejos que llevan, además, indicación de *tempo*. Tras estos, aparecen en los folios 36v a 43v, otros «veinte y cuatro bajetes por los 24 términos para franquearse en acompañar», indicando ser «del mismo autor» por lo que suponemos que también pertenecen a Lidón. La fuente continúa tras los bajos de Lidón con una nueva colección sin indicación de autor y cuyos bajos van precedidos por indicaciones en italiano, finalizando con otra identificada como «varios acompañamientos de cantadas de diferentes autores italianos para acabarse de perfeccionar en acompañar», las cuales complementan esta obra.

Este diseño de reglas, bajos para practicar y mezcla de autores que muestra la fuente de la Biblioteca Nacional corresponde con la definición de *zibaldone* propuesta por Gjerdingen y Sanguinetti para este tipo de fuentes con diferentes contenidos y

⁴⁴ *Ibid.*, fol. 22v.

destinadas al aprendizaje. Así, Sanguinetti indica que un *zibaldone* es «una colección de *partimenti* y otros materiales (reglas, tablaturas, realizaciones y todos los otros tipos de materiales) de diferentes fuentes y autores, copiados en un único cuaderno para un uso individual específico»⁴⁵.

Lo más interesante de los bajos de Máximo López y Lidón en este *zibaldone* hispano es la aparición, de nuevo, de los esquemas formales de Teixidor, igualmente sin la inclusión de explicación alguna. Debido a la diferente complejidad de los diferentes bajos de López y de Lidón del manuscrito, no cabe esperar una similitud exacta con las formas expuestas por Teixidor, pero aun así cumplen unos requisitos determinados:

1. Presentación de la tonalidad con un pasaje inicial que puede estar claramente diferenciado del resto con una cadencia o semicadencia o integrado en el conjunto.
2. Cadencia intermedia en la tonalidad del quinto grado o en el relativo mayor, bien con separación explícita en dos secciones o sin ella.
3. Repeticiones temáticas en la segunda sección del ejercicio con respecto a la primera.
4. Búsqueda de modulaciones tras la presentación de la segunda sección que alcancen nuevas tonalidades relativas.

En todos los bajos glosados de Lidón existe una división intermedia con doble barra tras la llegada a la segunda tonalidad en la primera sección. La segunda sección, más larga y elaborada que la primera, incluye una repetición temática del comienzo en el nuevo tono y una sección ampliada que recorre nuevas tonalidades. El ejemplo 5.16 muestra el sexto de los bajos glosados de Lidón. En dicho ejercicio, se observa que los cuatro primeros compases presentan la tonalidad y cadencia sobre el primer grado claramente. Los compases 5 a 12 conducen hacia la tonalidad de Do mayor en la que la línea cadencia para concluir la primera parte. Tras la doble barra se produce un comienzo similar al del inicio pero en la nueva tonalidad, conduciendo posteriormente la música hacia Fa mayor (compases 14 a 16), Re menor (compases 17 a 20) y La menor (compases 21 hasta el final).

⁴⁵ «A collection of *partimenti* and other materials (rules, *intavolature*, realizations, and every other sort of material) from different sources and authors, copied in one single copybook for the use of a specific individual» (SANGUINETTI, G.: *The Art of Partimento*..., p. 54). El término *zibaldone* está tomado de los cuadernillos de los actores de la *commedia dell'arte*.



Ejemplo 5.16. Sexto bajo con su glosa de los ejercicios de José Lidón en BNE, M/1188, fol. 25v.

La poca longitud del anterior ejemplo no permite desarrollar un aspecto que anunciaba el segundo de los esquemas formales de Teixidor: el retorno al motivo inicial una vez se hubiera regresado a la tonalidad de comienzo en la segunda parte de estos ejercicios-obras musicales. Sin embargo, este hecho sí está presente en algún otro bajo de Lidón de los incluidos en el volumen. El quinto bajo glosado del segundo conjunto de ocho bajos más largos con indicación de *tempo* es un ejemplo de ello. En este ejercicio (ejemplo 5.17) puede observarse cómo el compás 35 (17 tras la doble barra) recupera el motivo de los primeros compases una vez se ha retornado a la tonalidad original de Re menor.



Ejemplo 5.17. Quinto ejercicio de bajo glosado e indicación de tempo de José Lidón en BNE, M/1188, fols. 32v-33v.

Los ejemplos más cortos de Lidón que recorren todas las tonalidades cumplen también con muchas de las características anteriores. Así, el bajo realizado en la tonalidad de Fa menor (ejemplo 5.18) muestra, a pesar de su corta longitud, una clara presentación temática inicial con cadencia en la tónica en el sexto compás, una llegada con cadencia al tono del relativo mayor, La bemol mayor (compás 12) —aunque en este caso sin uso de la doble barra—, una nueva aparición del motivo inicial en el nuevo tono (compás 13), un tránsito por Si bemol menor (compases 16 a 20), un retorno a Fa menor con nueva presentación del motivo inicial (compás 23) y una larga cadencia final.



Ejemplo 5.18. Ejercicio de bajo en Fa menor de José Lidón en BNE, M/1188, fol. 41v.

Las obra anunciada en la *Gaceta de Madrid* de 1793, las *Reglas para aprender a acompañar* del manuscrito del santuario de Arantzazu, los bajos del volumen de la Biblioteca Nacional que contiene las reglas de acompañamiento de Félix Máximo López y posiblemente las reglas incluidas en el manuscrito del monasterio de Montserrat son muestra de la existencia en el pasado de un tratado de acompañamiento escrito por Lidón, muy probablemente dirigido a sus clases en el Real Colegio de Niños Cantores de Madrid y realizado antes de 1793, posiblemente en la década de 1770⁴⁶. Aunque no conservamos dicha obra, o no se encuentra localizado un ejemplar completo por el momento, podemos observar algunos de sus posibles contenidos según las anteriores fuentes y relacionarlos con los ejercicios de contrapunto de la *Explicación de la composición* del propio Lidón, así como con el entorno de organistas que trabajaban en ese momento en la Real Capilla junto con Lidón: Félix Máximo López y José Teixidor, en lo que era una práctica estandarizada para la enseñanza del acompañamiento.

En el inventario realizado en el año 1805 del Real Colegio de Niños Cantores⁴⁷ en el traspaso de material de Antonio Ugena a José Lidón como nuevo rector y maestro de capilla se cita «una *Escuela de órgano* de Dn. Josef Lidón». Es posible, dada la similitud con el tratado de Félix Máximo López, que esta entrada se refiera precisamente a la obra sobre acompañamiento de Lidón, la cual debió utilizarse como sustituta de las *Reglas generales de acompañar* de José de Torres, también incluidas en dicho inventario y texto con el que el propio Lidón debió formarse junto con las enseñanzas de Antonio Corvi y Moroti.

No obstante, Lidón debió escribir otro tipo de material sobre la enseñanza de instrumentos de tecla, bien en ese texto sobre acompañamiento o en otro nuevo, destinado a la enseñanza de la técnica instrumental que pudo también estar recogido en esa *Escuela de órgano*. Según recoge García Fraile, en una importante fuente con diferentes obras para tecla de Lidón conservada en la Escuela de Nobles y Bellas Artes

⁴⁶ Rafael Mitjana se refiere a un tratado de acompañamiento de Lidón con un nuevo título: *Reglas muy útiles para los organistas y aficionados al piano para acompañar con método* (MITJANA, R.: *Historia de la música en España...*, p. 289).

⁴⁷ BNE, M762, fols. 190v-191v (Inventario del Real Colegio de Niños Cantores realizado el 10 de junio de 1805).

de San Eloy de Salamanca⁴⁸ se incluyen unos *Principios para correr las manos* que muestran tachada la autoría de José Lidón y que anteceden a 26 obras del compositor incluidas en el manuscrito. Dichos *Principios* contienen un ejercicio que García Fraile atribuye a Lidón y que lleva como encabezado «Bien impuesto en este correr de ambas manos, síguese las mismas carreras en forma de lecciones concertadas con su bajo, en las que se observarán los dedos señalados arriba en cada especie de carrera que fuere la lección».

Si la anterior fuente está fechada en 1805, tenemos otra noticia del año 1824 de unas *Escalas para aprender a tocar el órgano o piano* de Lidón que se incluían en el «Catálogo de la música vocal e instrumental que se halla en el almacén de la Carrera de San Gerónimo, casa del Buen Suceso, frente a la Soledad» en la oficina madrileña de don Antonio Fernández⁴⁹. Poca más información tenemos de una posible dedicación de Lidón a aspectos técnicos del órgano o del piano⁵⁰. Con respecto a la anterior fecha, recordemos que en 1826 Lidón solicita dos pianofortes para el Colegio, aunque solo se le concede uno que aparecerá en el inventario de 1827. A pesar de esa fecha, Mariano Lidón indicaba en 1817 haber «seguido la carrera de órgano y pianoforte»⁵¹, aunque solo consta la existencia de dos clavicordios en el Colegio en ese momento.

Además de los anteriores trabajos, conocemos a través de los testimonios de Hilarión Eslava y Mariano Soriano Fuertes que Lidón escribió un *tratado de fuga o paso*, tal y como se refieren a él los dos autores, el cual tuvo que ser sin duda fundamental entre los trabajos de tecla que realizó. Eslava indica, en los apuntes acerca de Lidón que publicó en la *Gaceta Musical de Madrid*, que Lidón escribió «un tratado de fuga o paso que ha estado en gran estima, por el profundo saber y claridad con que trata esta importante materia, la más principal entonces para los que se dedicaban a la difícil profesión del órgano»⁵². Por su parte, Soriano indicaba, probablemente recogiendo el testimonio de Eslava, que Lidón escribió un «tratado de fuga o paso de gran mérito»⁵³. Autores posteriores han recogido esta referencia del trabajo de Lidón, pero desgraciadamente poco más podemos aportar por el momento. Solo cabe especular que el esfuerzo realizado para la composición y publicación de sus *Seis fugas sobre himnos* en 1778 viniese acompañado de una reflexión en la enseñanza de este género que provocase la composición del tratado durante esos años, quizás los primeros de la década de 1780, en los que Lidón se encontraba centrado principalmente en la enseñanza y posiblemente en la composición de música para órgano.

El Compendio teórico y práctico de la modulación

La obra teórica de José Lidón conservada, hasta donde se conoce, se caracteriza por su carácter práctico y directo, generalmente consecuencia de que un discípulo recoja sus enseñanzas orales. Así, comprobamos en el cuadernillo de contrapunto que escuetas

⁴⁸ Con signatura 1507, pp. 2-8, cit. en García Fraile, D.: *José Lidón...*, vol. I, p. 38.

⁴⁹ ASENJO BARBIERI. Francisco: *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*, vol. 1, ed. a cargo de Emilio Casares. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986, p. 321.

⁵⁰ Una posible obra similar a la que pudiera escribir Lidón sobre técnica de tecla es el *Catecismo musical, por el cual uno solo se puede aprender de nota y de tocar todo instrumento de teclas* de José Teixidor, escrito en 1804 según consta en una fuente de la Biblioteca Nacional de Madrid (BNE, MSS/13613 V. 1) que perteneció a Francisco Nar en 1871.

⁵¹ MONTERO GARCÍA, J.: «Los Lidón...», p. 74.

⁵² ESLAVA, H.: «Noticias biográficas de D. José Lidón...», p. 269.

⁵³ SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música española...*, tomo IV, p. 298.

explicaciones teóricas dan paso posteriormente a un gran número de ejemplos musicales cuya explicación debía ser probablemente desarrollada por el propio compositor en su actividad docente. Esta misma manera de presentar los trabajos se encuentra en su *Compendio teórico y práctico de la modulación*, un manual que recoge 247 ejemplos cortos, de entre cuatro a ocho compases, que muestran diferentes procedimientos de modulación entre dos tonalidades. Las indicaciones escritas son simplemente un prólogo al manual y las denominaciones sencillas para cada una de las modulaciones (*natural, burlada, extraña,...*) que denotan lo más o menos común del procedimiento y que trataremos a continuación.

Fuentes conservadas

Se conservan dos fuentes de este tratado sobre la modulación de José Lidón, una de ellas en el Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela⁵⁴ y la otra en la Biblioteca de Catalunya⁵⁵. La fuente de Santiago es un volumen manuscrito apaisado de 307 x 212 mm. que contiene 49 folios, estando los 48 primeros numerados por don Juan Trillo⁵⁶. Es una fuente muy interesante porque fue propiedad del discípulo de Lidón y posterior maestro de capilla de Santiago desde 1784, Melchor López. Así lo indica el título de la portada en hermosas letras doradas: «Lidón. Compendio theorico y practico de la modulación. Soy de D. Melchor Lopez, Colegial de Su Majestad Catholica». En el interior, un nuevo título indica «Compendio Theorico y Practico de la Modulacion, dispuesto por don Josef Lidon, organista de la Real Capilla de Su Magestad Catholica y Maestro de su Real Colegio de Musica». Aparecerán todavía otras dos indicaciones de propiedad de sus posteriores dueños. Con diferentes letras se lee «De don Francisco Javier Otero» y, a continuación, «y ahora de Rafael Tafall y Abad».

Las indicaciones anteriores son interesantes, ya que indican, en primer lugar la condición de colegial de Melchor López a la hora de firmar el manuscrito. Aunque la fuente en sí no está fechada, podemos suponer por esta información que fue escrito con fecha anterior a 1784, ya que desde ese año, López dejó de ser alumno del Real Colegio en Madrid. El título interior se refiere a Lidón como organista de la Real Capilla y maestro del Colegio, títulos ambos que coinciden a partir del año 1771, por lo que tenemos ambas fechas como límites para la redacción de este manual⁵⁷.

La segunda de las fuentes, en la Biblioteca de Catalunya, es otro volumen manuscrito, aunque más pequeño y en formato vertical⁵⁸, que no contiene ninguna indicación en relación a su pertenencia o redacción de la copia, aunque coincide exactamente en la referencia a Lidón como autor del mismo (ilustración 5.7).

⁵⁴ ACS, AM-LE 33.

⁵⁵ BC, M. 132.

⁵⁶ LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Santiago. Vol. III. Catálogo del Archivo de Música (III)*. La Coruña: Diputación Provincial de La Coruña, 1993, p. 1.

⁵⁷ El *Compendio teórico y práctico de la modulación* de José Lidón ha sido tratado por un artículo de Marta Fernández Pan, el cual indica también estos años y justificaciones para la datación del trabajo. El artículo aborda, además, el planteamiento del tratado y su relevancia dentro de los trabajos teóricos españoles acerca de la modulación (FERNÁNDEZ PAN, M: «El *Compendio teórico...*»).

⁵⁸ Descrito en PEDRELL, Felip: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona. Vol. I*, Barcelona, Palau de la Diputació, 1908, p. 157, entrada 191.

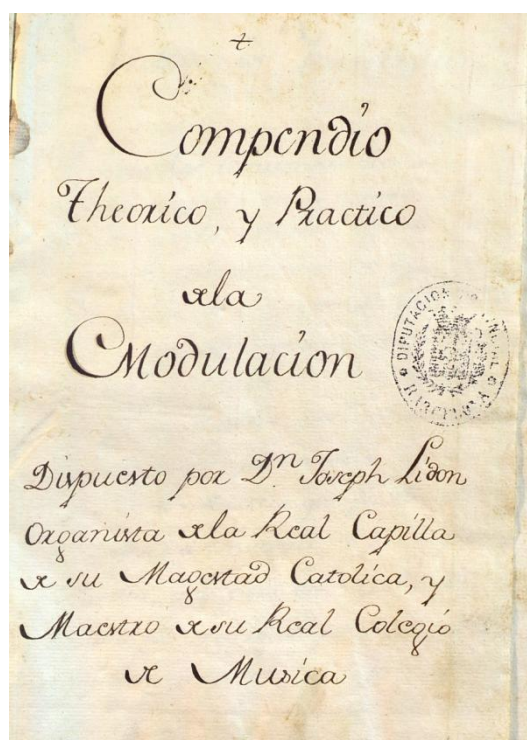


Ilustración 5.7. Portada del *Compendio teórico y práctico de la modulación* de José Lidón conservado en la Biblioteca de Catalunya (BC, M 132).

Una comparación de ambas fuentes nos permite asegurar que la copia de Santiago es más cercana a un posible original producto de la propia mano de Lidón, aunque quizás pudo ser copiado directamente de las enseñanzas orales del maestro. El volumen de Barcelona está escrito con menos cuidado, más rápido e incluyendo algunas erratas u omisiones en diferentes prácticas con respecto al de Santiago. Sin embargo, la presencia de otros errores en la copia de Santiago que no existen o se encuentran corregidas en la de Barcelona, hace pensar que ambas fuentes son copias de un ejemplar anterior. Un primer ejemplo comparativo se observa en la imagen que el tratado incluye tras el prólogo y advertencias. Se trata de una rueda que incluye en la corona exterior las tonalidades mayores representadas por el acorde de primer grado escrito en clave de Fa y con la armadura correspondiente. En el mismo radio, pero en una corona interior, la rueda incluye con la misma representación la tonalidad menor homónima correspondiente a cada una de las mayores (ilustración 5.8). La imagen de la copia de Santiago lleva escrito en el exterior su descripción: «Rueda, que comprehende los veinte y cuatro términos mayores y menores de la modulación, en la cual va cifrado todo el sistema, o contenido de esta obra». En la copia de Barcelona, sin embargo, al ser de formato más pequeño, la frase concluye tras la palabra «sistema», ya que se ha agotado el espacio. Es raro suponer que en la versión de Santiago se ampliase esa frase y más plausible el que se acortase en la de Barcelona.

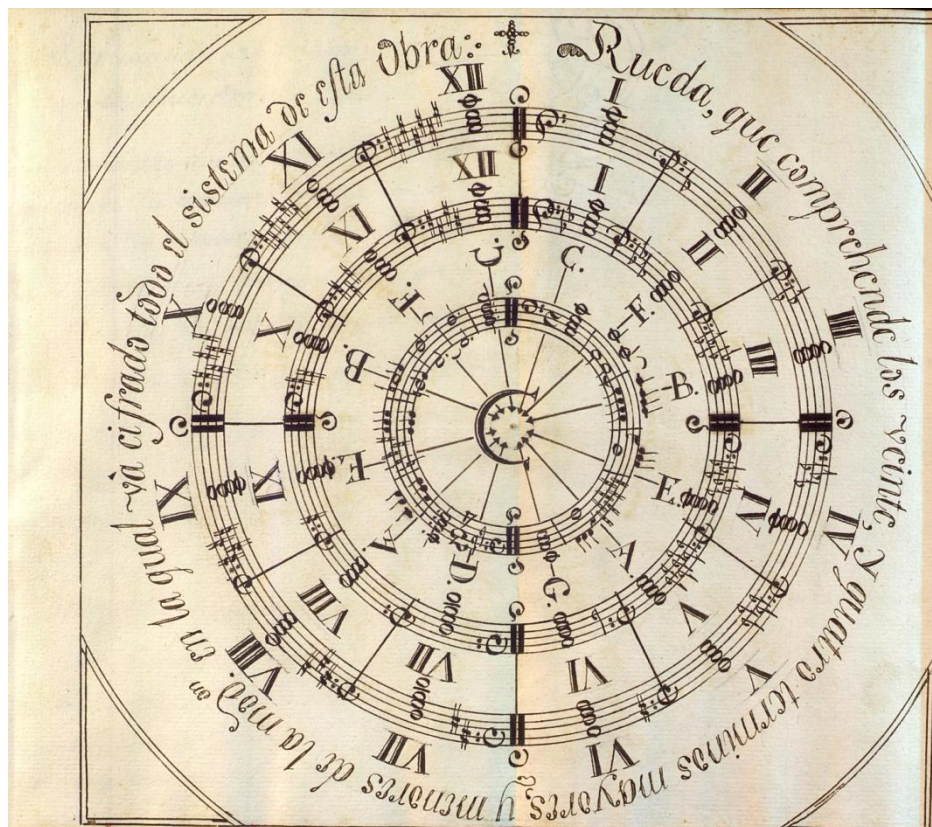


Ilustración 5.8. Rueda de tonalidades del *Compendio teórico y práctico de la modulación* de José Lidón conservado en la Biblioteca de Catalunya (BC, M. 132, fol. 10r)

Otro ejemplo se encuentra en la séptima práctica de la primera modulación del tratado —modulación desde Do mayor a Sol mayor—. En ella se observa una errata en la copia de Barcelona, ya que mientras la copia de Santiago resuelve correctamente el acorde de séptima de dominante del penúltimo compás, la de Barcelona incluye una disposición final del acorde de tónica incorrecta (ejemplo 5.19).



Ejemplo 5.19. Comparación del final de la séptima práctica de la primera modulación del *Compendio teórico y práctico de la modulación* de José Lidón entre las copias de la catedral de Santiago de Compostela (a) y de Barcelona (b).

Generalmente la copia de Santiago muestra un mayor cuidado que la de Barcelona, en donde algunas notas se pierden, como es el caso en la primera práctica de la tercera modulación, desde Do mayor a Re mayor, en donde esta última no incluye un Mi para

el pentagrama superior que completa el acorde. Además, algunas pocas denominaciones de las modulaciones no coinciden totalmente, mostrando la fuente de Santiago algo más de detalle.

Características generales del tratado

Para profundizar en el estudio del manual, es necesario detenerse en el interesante «Prólogo o Introducción» de Lidón al mismo:

Entre los innumerables arcanos que encierra en sí nuestra Noble Arte de la Música difíciles de poseer con primor, ninguno otro puede decirse mayor que el de la modulación, pues para lograr la posesión de los otros no deja de haber repetidos escritos, así teóricos como prácticos, que instruyen juntándose la voz viva del maestro que por ellos dirija a efecto de conseguir el fin a que se anhela. Mas para este de la modulación no corre igual paridad, pues los que escribieron reglas y prácticas de composición, como Llorente, Cerone, Nasarre, etc., no alcanzando en sus tiempos la que en el día se practica y aquí tratamos, les fue imposible hablar de ella, y por consiguiente el practicarla; y así tan solo la poseen al presente aquellos profesores de distinguido mérito los cuales, a fuerza (primeramente) de su adelantado ingenio y después a costa de sumo desvelo y atareado estudio, han podido por sí descubrirla. Y aunque estos tales la tengan vertida en sus obras, está tan esparcida (por lo dilatada de ellas) que nunca puede servir de completo modelo al que nada posee y desea fertilizarse, pues para este efecto las necesitaba ver compendiadas; por lo que conociendo esto mismo, cómo cuan útil y necesario sea (estudioso profesor) el reconocimiento de una materia tan sublime y necesaria en el día para todo distinguido profesor, deseando tu adelantamiento te presento en un compendio práctico lo inútil de mis producciones, que se reducen a demostrarte en unas cortas prácticas (como ya lo expresa la voz de compendio) las veinte y cuatro salidas a los 24 términos de la modulación, haciendo principio en cualquiera de ellos, añadiendo así mismo a cada uno todos los modos posibles de salir a ella, con más o menos extrañeza en repetidos ejemplares, acompañados todos con otro bajo fundamental que es el que debe figurarse mental en todas aquellas armonías, así consonantes, como disonantes, donde no se halla expreso; anhelando con esto tan solamente a dar alguna luz al que se halle totalmente en tinieblas para que, alentando con ella, le sirva de guía a efecto de conseguir (ayudándole su estudio) el fin, que se dirige a poder transitar con el más posible primor por los fragosos golfos de un mar tan dilatado como el de la modulación⁵⁹.

Existen tres importantes ideas en esta presentación que deben ser destacadas. En primer lugar, y en relación al planteamiento que será comentado en el próximo capítulo, Lidón insiste en la necesidad de incluir en cada ejemplo el bajo fundamental del esquema modulante, ya que «es el que debe figurarse mental en todas aquellas armonías, así consonantes, como disonantes, donde no se halla expreso». Así, Lidón comparte la consideración de la línea del bajo fundamental como base para la composición que es expuesta por otros teóricos, como es el caso de José Teixidor, quien indica que el bajo fundamental «es en la música lo que los cimientos son en los edificios»⁶⁰ o de Antonio Eximeno, que lo define como aquel «en que la armonía se resuelva como en su origen o fundamento»⁶¹. Esta concepción no supone que dicho bajo fundamental deba ser escuchado, sino que es un elemento teórico compositivo, ya que él mismo anuncia en las *Advertencias* incluidas a continuación del prólogo que su colocación en las prácticas tiene como objeto conocer la procedencia de las armonías y no la necesidad de ser interpretado:

Pues habrá infinitos casos [...] en los cuales no puede ser sensible el dicho bajo fundamental, como así mismo no se deberá mirar este en rigor de composición o concierto con las tablaturas a

⁵⁹ BC, M.132, fols. 3r-4v.

⁶⁰ TEIXIDOR J.: *Tratado Fundamental...*, p. 11.

⁶¹ EXIMENO, Antonio: *Del Origen y Reglas de la Música con la historia de su proceso, decadencia y restauración*. Madrid: Imprenta Real, 1796, Libro III, cap. III, p. 78.

causa de las relaciones de término que se hallan, en donde se deja ver hay dos quintas consecutivas repetidísimas veces, pues el sistema de su figuración es el de conocer en cada armonía cual es su verdadero bajo fundamental para saber de dónde nacen. Y así, no estorba esto a que se hallen casos en los cuales no pueda ser dicho bajo ni visto ni oído, según las reglas de buena composición, pues aunque las armonías en común nazcan de aquel fundamento no obstante forman con él una grande disonancia por los extraños sonidos o especies que con él forman, bien que todos legítimos del diapason de aquel fundamento, sistema principalísimo a que se dirige su práctica⁶².

Para diferenciar aquellos bajos fundamentales que no deben ser «sensibles» pero que deben introducirse en los esquemas modulantes que Lidón presenta, utiliza una señal característica sobre el bajo fundamental teórico (véase, en el ejemplo 5.22 más adelante, la señal sobre el bajo fundamental del tercer compás). La observación de los bajos fundamentales que Lidón utiliza para las diferentes armonías permite obtener interesantes conclusiones de cómo entendía el compositor la construcción de determinados acordes, como iremos viendo.

En segundo lugar, está claro que Lidón insiste en la necesidad y conveniencia de su obra, pero es importante observar que los destinatarios de la misma no son alumnos o aprendices, tal como él indica, sino que parece estar dirigida a músicos o compositores profesionales, al indicar «cómo cuan útil y necesario sea (estudioso profesor) el reconocimiento de una materia tan sublime y necesaria en el día para todo distinguido profesor, deseando tu adelantamiento». Esto parece situar a Lidón en una actitud interesada en la renovación musical más allá de la labor pedagógica —más lenta y de resultados menos inmediatos— y considerar al manual de modulación como una obra que traspasaría los límites docentes del Real Colegio de Niños Cantores, a pesar de que Lidón pudiese perfectamente utilizarla para sus clases de composición o acompañamiento de dicha institución.

Por último, es importante recalcar que las interesantísimas calificaciones de Lidón para las modulaciones no se refieren a la lejanía de las tonalidades de destino, como parece extraerse del artículo de Fernández Pan⁶³, sino al mecanismo de modulación elegido, según diferentes procedimientos⁶⁴. Desde luego, este hecho supone una preeminencia del proceso en sí de la transformación del modo más que de la relación entre dos puntos considerados como espacios tonales diferenciados, aspecto que será posteriormente comentado. Efectivamente, en una nota final de las advertencias, Lidón indica que «los títulos que van adjuntos a las prácticas cuales son: *Natural*, *no común*, *extraña*, etc., declaran lo singular en las salidas, más o menos primorosas, que comprende cada periodo en sí»⁶⁵ y no se refiere a la relación entre los modos. Por otra parte, un análisis de cada una de las modulaciones con sus adjetivos indica que la gran mayoría están definidas como *extrañas* o *extrañísimas*, lo que parece confirmar que Lidón pretende mostrar su habilidad en buscar esquemas novedosos.

Varios ejemplos pueden mostrar cómo el proceso, y no la lejanía de modos, es el considerado para su calificación. La modulación segunda aborda las variantes para modular de Do mayor a Sol menor —indicado por la armadura de solamente un

⁶² BC, M.132, fols. 7v-8v.

⁶³ FERNÁNDEZ PAN, M.: «El *Compendio teórico...*», pp. 255 y 257. En este último caso, Fernández Pan indica, al referirse al ejemplo de modulación desde Do menor a Fa sostenido mayor, que Lidón «se aventura a modular a una tonalidad alejada y en los que todos los adjetivos, “Extraña” y “Extrañísima”, confirman lo excepcional de la modulación».

⁶⁴ También José Teixidor indica en su tratado de composición la posibilidad de modular entre dos modos cualesquiera, sin comentarios que indiquen la extrañeza por la lejanía de los mismos.

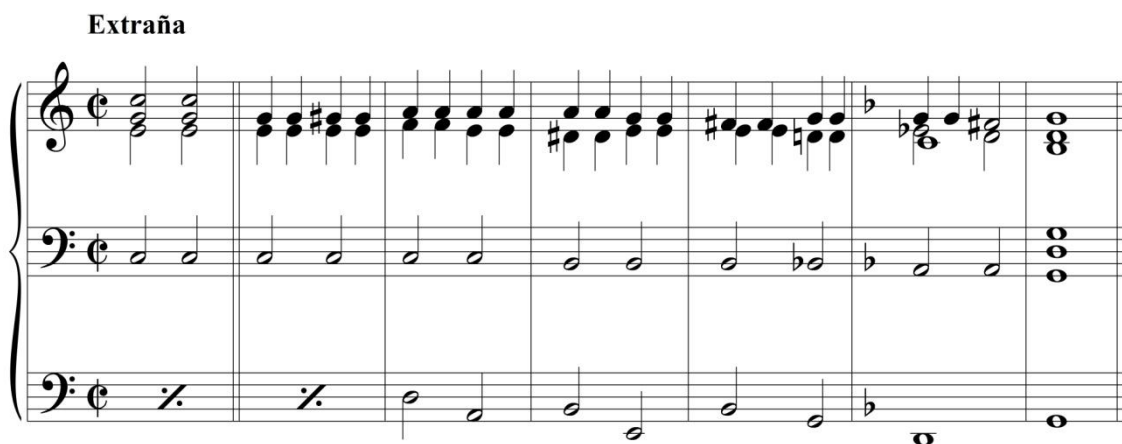
⁶⁵ BC, M.132, fols. 8v-9r.

bemol⁶⁶—, estando la primera de sus prácticas calificada como *natural* por Lidón. En esta modulación se produce una transformación inicial de Do mayor a Do menor, el cual es tomado como cuarto grado del nuevo modo, finalizando el proceso fácilmente a través de la dominante del modo de destino. No existe ningún tránsito por otro modo entre el inicial y el final ni procedimiento de resolución irregular de un acorde o de las transformaciones que se comentan más adelante (ejemplo 5.20).



Ejemplo 5.20. Modulación 2ª (Do mayor – Sol menor), Práctica 1ª (BC, M.132, fol. 15r).

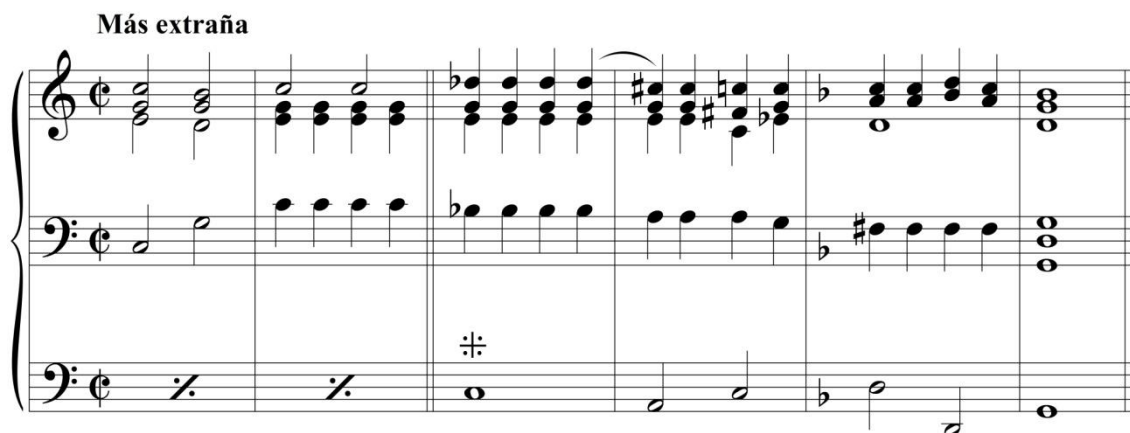
La práctica sexta, sin embargo, contiene un tránsito por el modo de Mi menor cuya dominante resuelve sorpresivamente hacia Sol menor. Dicha práctica es denominada como *extraña* (ejemplo 5.21).



Ejemplo 5.21. Modulación 2ª (Do mayor – Sol menor), Práctica 6ª (BC, M.132, fol. 16r).

⁶⁶ Los modos menores de Sol, Re, Fa y Do son indicados por Lidón con una armadura que supone un sexto grado a distancia de sexta mayor de la tónica, aunque cuando indica la modulación al modo menor de Sol desde Do menor, lo indica como armadura de dos bemoles. Un antecedente cercano de esta situación se encuentra en la *Llave de la modulación* de Antonio Soler, quien realiza una construcción para todos los modos menores con dicha concepción del sexto grado alterado en su «Tabla de formación de los diapasones de tercera mayor y menor por todos los términos» ya que construye el modo menor mediante dos tetracordos —«Re-Mi-Fa-Sol-Re-Mi-Fa-Sol»— que colocan el semitono entre el sexto y el séptimo grado en lugar de entre el quinto y el sexto de manera análoga al modo primero (SOLER, Antonio: *Llave de la modulación y antigüedades de la música*. Madrid, 1762, pp. 72-74).

Como último ejemplo de esta modulación, la séptima práctica es denominada *Más extraña*. En ella ocurren procesos de enarmonía y transformación cromática junto con resoluciones irregulares (ejemplo 5.22).



Ejemplo 5.22. Modulación 2ª (Do mayor – Sol menor), Práctica 7ª (BC, M.132, fol. 16r).

Como justificación de que la distancia entre las tonalidades —modos o términos según la denominación de la época— no es determinante de los calificativos, observamos el empleo de la palabra *natural* para la primera práctica de la modulación de Do mayor a Mi mayor. En ella la música transcurre de manera sencilla colocando la dominante de Mi mayor tras hacer oír el tercer grado del modo inicial (ejemplo 5.23).



Ejemplo 5.23. Modulación 7ª (Do mayor – Mi mayor), Práctica 1ª (BC, M.132, fol. 19v).

El tratado de Lidón es una auténtica colección maestra en donde se incluye una gran variedad de procedimientos de modulación, utilización de enlaces armónicos sorpresivos y armonías muy diversas. Una observación de los ejemplos permite recoger interesantes posibilidades más allá del enlace entre grados comunes de dos tonalidades o de resoluciones a la quinta baja de un acorde considerado como dominante de algún grado del nuevo modo. Desde luego que estos procedimientos más comunes y directos están presentados por Lidón, pero deja muy claro para cada modulación la posibilidad de incluir otros más complicados, independientemente de la cercanía o lejanía de las tonalidades de inicio y destino. Además, determinadas estrategias modulantes se encuentran relacionadas con los calificativos empleados por Lidón. Para el estudio de los diferentes procedimientos, la tabla 5.10 permite una identificación de cada caso por

medio de una más cómoda denominación. Así, por ejemplo, la referencia a la modulación 5-2 se refiere a la segunda práctica de la modulación entre Do mayor y La mayor, o la modulación 2m-3 se refiere a la tercera práctica de la modulación entre Do menor y Sol menor de las cuatro que incluye Lidón.

Modulación	Tonalidades	Nº prácticas	Modulación	Tonalidades	Nº prácticas
1	Do M – Sol M	7	1m	Do m – Sol M	5
2	Do M – Sol m	7	2m	Do m – Sol m	4
3	Do M – Re M	7	3m	Do m – Re M	5
4	Do M – Re m	4	4m	Do m – Re m	4
5	Do M – La M	5	5m	Do m – La M	4
6	Do M – La m	4	6m	Do m – La m	7
7	Do M – Mi M	6	7m	Do m – Mi M	4
8	Do M – Mi m	5	8m	Do m – Mi m	5
9	Do M – Si M	5	9m	Do m – Si M	4
10	Do M – Si m	6	10m	Do m – Si m	5
11	Do M – Fa# M	5	11m	Do m – Fa# M	5
12	Do M – Fa# m	4	12m	Do m – Fa# m	5
13	Do M – Do# M	5	13m	Do m – Reb M	6
14	Do M – Do# m	4	14m	Do m – Do# m	6
15	Do M – Fa M	5	15m	Do m – Lab M	4
16	Do M – Fa m	4	16m	Do m – Lab m	8
17	Do M – Sib M	6	17m	Do m – Mib M	8
18	Do M – Sib m	7	18m	Do m – Mib m	8
19	Do M – Mib M	5	19m	Do m – Sib M	8
20	Do M – Mib m	3	20m	Do m – Sib m	8
21	Do M – Lab M	7	21m	Do m – Fa M	6
22	Do M – Lab m	5	22m	Do m – Fa m	5
23	Do M – Do m	3	23m	Do m – Do M	4

Tabla 5.10. Modulaciones y número de variantes en el *Compendio teórico y práctico* de José Lidón.

Las modulaciones burladas

Del total de 247 prácticas modulantes —119 desde Do mayor y 128 desde Do menor— que contiene el *Compendio* de José Lidón, 33 de ellas llevan un calificativo del tipo *burlada*, *muy burlada* o similar que indica un procedimiento que denota engaño o creación de una falsa dirección que acaba siendo truncada para alcanzar otro destino. Diferentes procedimientos armónicos coinciden en llevar esta denominación en el tratado, aunque para algunos de ellos es necesario acudir a terminología del periodo. En la tabla 5.11 se recogen todas las prácticas de este tipo junto con la calificación que indica el manuscrito de Barcelona y la identificación del procedimiento armónico utilizado según la descripción que sigue a continuación.

Modulación	Denominación	Procedimientos	Modulación	Denominación	Procedimientos
1-5	<i>Burlada</i>	2, 5	6m-5	<i>Muy burlada</i>	4, 5
2-2	<i>Burlada</i>	1	6m-6	<i>Más burlada</i>	3d, 1
2-3	<i>Burlada y extraña</i>	2	7m-2	<i>Muy burlada</i>	2,4, 5
2-5	<i>Más burlada</i>	1, 2, 5	9m-4	<i>Muy burlada</i>	4, 5
5-4	<i>Burlada</i>	3a, 1, 6	11m-4	<i>Burladísima</i>	4, 5
6-4	<i>Extraña y muy burlada</i>	4, 5	12m-2	<i>Burlada</i>	4
7-4	<i>Burlada</i>	3a, 5	17m-8	<i>Muy burlada</i>	4, 3d, 3c
8-3	<i>Burlada</i>	3c	14m-1	<i>Burlada</i>	2, 4
10-5	<i>Muy burlada</i>	3b, 2	14m-4	<i>Burladísima</i>	4, 6
10-6	<i>Muy burlada y extraña</i>	4, 5	14m-4	<i>Extrañísima, trocada la burla por el bajo</i>	4, 3c
11-1	<i>Burlada</i>	4	15m-3	<i>Burlada</i>	-
11-2	<i>Más burlada</i>	1,4	16m-3	<i>Burlada y pronta</i>	2, 5
12-2	<i>Burlada</i>	3c	17m-8	<i>Muy burlada</i>	2, 5
13-4	<i>Muy engañosa</i>	4	18m-4	<i>Muy burlada</i>	Licencia de tercer orden ⁶⁷
14-2	<i>Burlada</i>	2, 3c	18m-6	<i>Muy burlada</i>	2, 5
15-5	<i>Burladísima</i>	3d, 5	19m-6	<i>Burlada</i>	1, 6
19-5	<i>Muy burlada</i>	4, 5	20m-2	<i>Burlada</i>	1, 6

Tabla 5.11. Modulaciones *burladas* en el *Compendio teórico y práctico* de José Lidón.

Procedimiento 1: Resolución burlada de la *asonancia de primer orden*.

Debido a que los diferentes trabajos docentes de Lidón dejan muy poca información escrita que permita obtener definiciones con una terminología contemporánea, es necesario acudir a trabajos cercanos, como el *Tratado fundamental de la música* de José Teixidor, obra clave que proporciona interesante información para la teoría musical de la época⁶⁸.

⁶⁷ Véase el capítulo sexto.

⁶⁸ *Idem*.

Según Teixidor, el acorde de séptima de dominante recibe la denominación de *asonancia de primer orden* en la época. Su correcta resolución, además, supone el descenso de la nota fundamental una quinta justa junto con el descenso de grado de la séptima y el ascenso de un semitono de la tercera del acorde. Sin embargo, el autor admite una resolución diferente del acorde, denominada *cláusula burlada*, haciendo ascender un grado a la nota fundamental⁶⁹. Este procedimiento es precisamente el que utiliza Lidón en algunas de sus modulaciones, como en la modulación 2-2 en la que se obtiene fácilmente la dominante de la tonalidad de destino (ejemplo 5.24).



Ejemplo 5.24. Modulación 2-2 (BC, M.132, fol. 15r).

Procedimiento 2: Uso de la *licencia de primer orden*.

Gracias a la terminología aportada por Teixidor, podemos conocer diferentes denominaciones para las líneas de bajos fundamentales según los intervalos que las componen, como veremos en el próximo capítulo. Dentro de las diferentes posibilidades aparecen las denominadas *licencias*, entre las cuales la *licencia de primer orden* consiste en un movimiento de tono o semitono descendente del bajo fundamental, acción que debe evitar repetirse por ser un movimiento excepcional. En el caso de las modulaciones burladas de Lidón, un tercio de estas incluye este movimiento del bajo tras un acorde de séptima de dominante, clara desviación de su resolución regular. Sin embargo, observamos que la licencia de primer orden no es considerada en sí como un procedimiento burlado, sino como un factor que contribuye a considerar esta denominación cuando aparece junto con otros procedimientos. La utilización más habitual es la composición de una armonía de sexta y cuarta cadencial tras la dominante, sin embargo, el hecho de que este movimiento aparezca solo sin otro procedimiento no es suficiente para que Lidón lo califique como modulación *burlada*. Efectivamente, el ejemplo 5.25 incluye dicha licencia entre los compases tercero y cuarto. El acorde de séptima de dominante sobre el tercer grado de Do mayor del tercer compás no resuelve en el sexto grado, sino en una segunda inversión del segundo tomado como tónica de la tonalidad final. En este caso, la modulación recibe el calificativo de *particular*.

⁶⁹ TEIXIDOR J.: *Tratado Fundamental...*, pp. 83-85.

Particular, a la menor



Ejemplo 5.25. Modulación 4-1 (BC, M.132, fol. 17v).

Sin embargo, cuando este procedimiento se combina con otros, potencia el efecto engañoso del pasaje y el calificativo es más intenso en lo referente al efecto de burla. Un uso similar al anterior ejemplo de esta licencia, al combinarse con una licencia de segundo orden, explicada a continuación, conduce a una práctica calificada como *muy burlada* (ejemplo 5.26).

Muy burlada



Ejemplo 5.26. Modulación 10-5 (BC, M.132, fol. 23r).

Otro ejemplo muestra la combinación de la resolución burlada del acorde de séptima de dominante del procedimiento 1 junto con una licencia de primer orden —lo que ocasiona la denominación de *más burlada*— que se sitúa entre la dominante del nuevo tono y la tónica final, a modo de resolución irregular de la dominante sobre el cuarto grado (ejemplo 5.27, compás 3). El uso de la licencia de primer orden como interrupción de la cadencia final es usado frecuentemente en los ejemplos de Lidón y es denominado por Teixidor como *cláusula interrumpida* o *interceptada*, término evidentemente relacionado con el calificativo de *burlada*.

Más burlada



Ejemplo 5.27. Modulación 2-5 (BC, M.132, fol. 15v).

Procedimiento 3: Uso de la *licencia de segundo orden*.

La licencia de segundo orden consiste en una alteración ascendente de un semitono del cuarto y/o quinto grado de un modo, de nuevo un movimiento que debe ser utilizado con precaución. En este caso, al tratarse de modulaciones, podemos considerar tanto los grados del modo de origen como del modo de destino, originándose diferentes posibilidades.

Un primer uso, que denominamos procedimiento 3a, consiste en utilizar directamente la licencia de segundo orden sobre el cuarto o quinto grado del modo de origen para modular al destino correspondiente. Un ejemplo muy claro es el de la cuarta práctica de la quinta modulación desde Do mayor (ejemplo 5.28).

Burlada



Ejemplo 5.28. Modulación 5-4 (BC, M.132, fol. 18v).

Una segunda posibilidad, procedimiento 3b, utiliza esta licencia considerando el modo final del proceso. Un ejemplo lo encontramos en la quinta modulación desde Do mayor a Si menor que se indicó en el anterior ejemplo 5.26.

Habitualmente esta licencia está usada como medio de alterar una trayectoria modulante alcanzando así una tonalidad diferente, procedimiento que justifica el calificativo de *burlado*. Así, consideramos como procedimiento 3c a aquel que construye una licencia de segundo orden sobre un hipotético modo de destino inicial que se ve finalmente burlado. En la tercera práctica de la modulación entre Do mayor y

Mi menor (ejemplo 5.29) el tercer compás promete una modulación a Sol mayor incluyendo su séptima de dominante, pero una licencia de segundo orden sobre el quinto grado de ese Sol mayor en el cuarto compás reconduce la música finalmente hacia Mi menor. Este procedimiento, sin embargo, es idéntico al de la modulación 2m-2, aunque en este caso Lidón lo denota como *menos común*, índice de la flexibilidad en los calificativos aportados.



Ejemplo 5.29. Modulación 8-3 (BC, M.132, fol. 21r).

Por último, existe un último procedimiento que se puede considerar relacionado con la licencia de segundo orden, que denominamos procedimiento 3d. Si consideramos a la licencia de segundo orden como una manera de enlazar dos séptimas de dominante a distancia de tercera menor descendente, situándose la segunda en posición de primera inversión —como en el caso del anterior ejemplo—, la resolución de un acorde de séptima de dominante en otro acorde de séptima de dominante cuya fundamental está situada a una tercera descendente es esencialmente el mismo fenómeno, independientemente de las inversiones utilizadas, ya que conduce a la resolución del acorde inicial un tono ascendente. Este procedimiento, además, suele recibir calificativos que intensifican su sensación de engaño, como *burladísima* o *más burlada*. El caso de la sexta modulación desde Do menor a La menor ejemplifica claramente con una bella modulación este procedimiento (ejemplo 5.30, compases tercero y cuarto).



Ejemplo 5.30. Modulación 6m-6 (BC, M.132, fol. 38v).

Procedimiento 4: Transformación enarmónica

La calificación de *burlada* no se refiere solo a un procedimiento de resolución irregular de un acorde de séptima de dominante, según parece extraerse de los anteriores casos, aunque es bastante frecuente cuando aparece dicha denominación. El concepto de modulación *burlada* se relaciona también con resolver o llegar a sitios inesperados frente a la resolución o continuación correcta o esperada de un acorde. Así, las prácticas 6-4 y 10-6 incluyen una resolución correcta de la séptima de dominante si es enarmonizada su resolución, lo que no evita ser calificadas como *extraña* y *muy burlada* y *muy burlada* y *extraña*, respectivamente, al acabar alcanzando un destino diferente. En la modulación 10-6 (ejemplo 5.31), la resolución correcta del acorde de séptima de dominante del tercer compás construido sobre un sexto grado rebajado debería resolver en un acorde de Re bemol mayor o menor, pero resuelve sobre un acorde de Do sostenido menor, considerado como un segundo grado de Si menor, la tonalidad de destino.

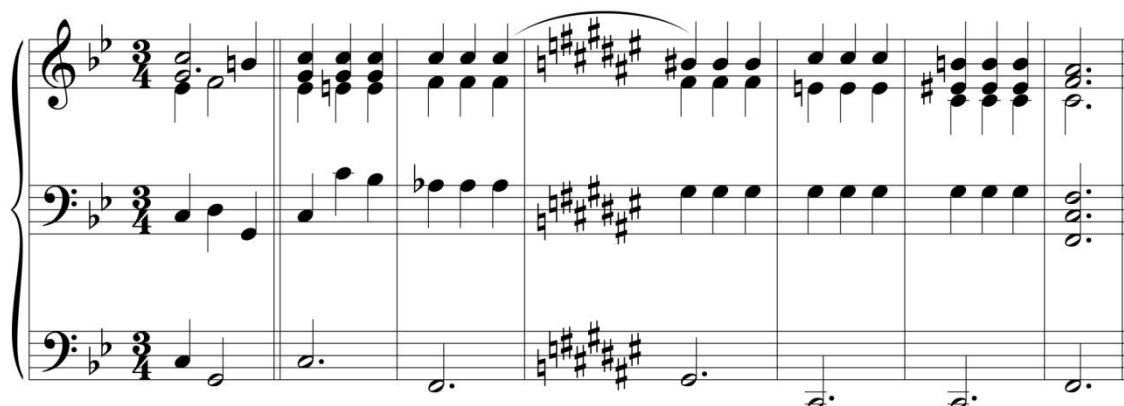
Muy burlada y extraña



Ejemplo 5.31. Modulación 10- 6 (BC, M.132, fol. 23r).

Muy similar al ejemplo anterior y con calificación de *burladísima* es la modulación 11-4 (ejemplo 5.32), en donde la enarmonía se produce un paso antes, en el sexto grado del modo inicial, sin necesidad de involucrar un acorde de séptima de dominante.

Burladísima



Ejemplo 5.32. Modulación 11m-4 (BC, M.132, fol. 42v).

Por último, el siguiente ejemplo (ejemplo 5.33) combina los procedimientos de enarmonía y de transformación cromática de la armonía, que serán posteriormente comentados. Parece que es el primero de los procedimientos el que predomina, al ser calificado de práctica *burlada*, ya que los procesos cromáticos recibirán calificativos de mayor extrañeza y los de enarmonía o resolución irregular los de referencia al engaño. Es interesante destacar cómo las dos voces extremas son cromáticas frente al estatismo de la voz central.

Burlada



Ejemplo 5.33. Modulación 11-1 (BC, M.132, fol. 23v).

Procedimiento 5: Uso *burlado* del acorde de sexta y cuarta.

Este procedimiento parte del supuesto que un acorde de sexta y cuarta —denominada *mínima consonancia* por José Teixidor⁷⁰ o *consonancia compuesta* por Antonio Soler⁷¹— sobre un determinado grado es utilizado frecuentemente para anteceder a la dominante de dicho grado en una cadencia perfecta. La utilización del acorde de sexta y cuarta sobre un grado que no es finalmente la tónica de la tonalidad de destino produce una sensación de engaño ante la dirección propuesta. Este procedimiento no aparece aislado como único elemento para que una modulación se considere *burlada*, sino que potencia el efecto de otros procedimientos, apareciendo generalmente con el uso de la licencia de primer orden (ejemplo 5.34).

Burlada



Ejemplo 5.34. Modulación 1-5 (BC, M.132, fol. 14v).

⁷⁰ TEIXIDOR J.: *Tratado Fundamental...*, p. 76.

⁷¹ SOLER, A.: *Llave de la modulación...*, p. 47.

Un procedimiento menos utilizado pero igualmente presente entre los ejemplos de modulaciones burladas de José Lidón es la sucesión de séptimas de dominante, de manera que, a pesar de que las resoluciones puedan ser correctas, la aparición de la nueva sonoridad de séptima mantiene la tensión modulante hasta alcanzar el destino deseado. De nuevo, este procedimiento aparece siempre junto con alguno de los anteriores. Un ejemplo de su uso junto con los procedimientos 1 y 3a es la modulación 5-4 (ejemplo 5.28). La sexta modulación desde Do menor a Si bemol mayor incluye otro caso de este procedimiento entre los compases tercero y cuarto, junto con el procedimiento 1 (ejemplo 5.35).

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features three staves: a treble staff and two bass staves. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The melody is written in the treble staff, starting with a quarter note G4, followed by a half note A4-Bb4, and then a series of quarter notes. The accompaniment is split between the two bass staves, with the left hand playing a simple bass line and the right hand providing harmonic support with chords and single notes.

Para concluir este apartado de las modulaciones burladas del manual, observamos en la tabla 5.11 que el uso de varios de los procedimientos anteriores conlleva generalmente un calificativo más intenso, del tipo *muy burlada* o *más burlada*. Un interesante ejemplo es el de la práctica 7m-2 (ejemplo 5.36), en el que se combinan la aparición de la licencia de primer orden y la transformación enarmónica entre los compases segundo y tercero y el uso de la sexta y cuarta en un grado distinto al del final en el compás tercero.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features three staves: a treble staff and two bass staves. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The melody is primarily in the treble staff, with accompaniment in the two bass staves. The score includes a repeat sign at the beginning and a double bar line with repeat dots at the end.

265

Existe todavía un último caso a comentar en el manual que no hemos denominado como un procedimiento nuevo ya que solo aparece una vez entre las modulaciones burladas. Se trata del uso de la licencia de tercer orden, según, nuevamente, la terminología de José Teixidor⁷². Dicha licencia consiste en un movimiento cromático descendente del bajo desde el quinto o cuarto grados alterados ascendentemente, por ejemplo un movimiento de Sol sostenido a Sol natural en una tonalidad de Do mayor, movimiento que quiebra la tendencia natural de la línea a ascender. Este es precisamente el mecanismo para la modulación 18m-4 (ejemplo 5.37), producido entre los compases cuarto y quinto para reconducir la música desde Do menor hasta Mi bemol menor muy rápidamente.

Muy burlada



Ejemplo 5.37. Modulación 18m-4 (BC, M.132, fol. 49v).

Las modulaciones extrañas y extrañísimas: el capricho armónico y la transformación cromática

En los anteriores procedimientos los acordes de séptima de dominante, a pesar de su resolución irregular, cumplían con la condición de resolver descendentemente la nota que produce la séptima —a pesar de que la nota de resolución no fuese la tercera del acorde— o bien permanecer estática en la siguiente armonía. Teixidor, apoyo terminológico nuevamente para nuestro estudio, definió en su tratado como *capricho armónico* el hecho de que la disonancia tuviera una resolución irregular pero que el enlace fuera bien acogido por el oído⁷³. Una de las posibilidades contempladas es la resolución por ascenso cromático de la séptima del acorde, como muestra la modulación 5-5 (ejemplo 5.38) entre los compases tercero y cuarto. Esta modulación es, además, indicativa de que el acorde de quinta disminuida sobre el séptimo grado de una tonalidad mayor era entendido por Lidón como un acorde de séptima de dominante defectivo en el que no se hace sonar la fundamental del acorde, como puede observarse en el tercer compás.

⁷² TEIXIDOR J.: *Tratado Fundamental...*, p. 21.

⁷³ «En la ciencia armónica, por capricho se entiende todo aquello que se practica con oposición directa a las reglas generales de la armonía progresiva y simultánea, y con todo esto, lo recibe el oído sin molestia» (TEIXIDOR J.: *Tratado Fundamental...*, p. 117).



Ejemplo 5.38. Modulación 5-5 (BC, M.132, fol. 18v).

Un procedimiento empleado en las modulaciones a un modo menor incluye también el ascenso cromático de la séptima de este acorde. Se trata de resolver la séptima de dominante como un acorde de sexta aumentada, bien en su variante de sexta francesa —acorde formado por tercera mayor y cuarta aumentada— o alemana —tercera mayor y quinta justa—. Las diferentes posibilidades son utilizadas por Lidón siempre en una resolución que abre el acorde moviendo cromáticamente en direcciones opuestas el bajo y la séptima hacia una posición de sexta y cuarta cadencial previa a la dominante del modo menor. Este procedimiento recibe siempre calificativos que denotan su especial singularidad, tales como *extraña*, *extrañísima* o *no común*. Como disposición de sexta aumentada francesa, las modulaciones 4-4 y 23-1 (ejemplos 5.39 y 5.40) son representativas, siendo interesante destacar la nota empleada por Lidón para el bajo fundamental de este acorde, que delata que su consideración procede de un acorde de séptima de dominante con quinta rebajada⁷⁴.



Ejemplo 5.39. Modulación 4-4 (BC, M.132, fol. 18r).

⁷⁴ Simon Sechter (1788-1867), teórico y organista del conservatorio de Viena, interpretaba el acorde de sexta aumentada como un acorde híbrido (*Zwitterakkorde*), construido por notas que corresponden a diferentes tonalidades (cit. en BERNSTEIN, David W.: «Nineteenth-century harmonic theory: the Austro-German legacy», en Thomas Christensen (ed.): *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 778-811, p. 791.)



Ejemplo 5.40. Modulación 23-1 (BC, M.132, fol. 33v).

Para el caso de la sexta aumentada alemana, a menudo Lidón la utiliza considerándola un acorde de séptima de dominante —sonoridad enarmónica— que resuelve como un *capricho armónico*. Los esquemas modulantes 23-3 y 2m-4 ejemplifican este procedimiento, siendo calificados como *más extraña* y *extrañísima y más pronta* (ejemplos 5.41 y 5.42).



Ejemplo 5.41. Modulación 23-3 (BC, M.132, fol. 34r).



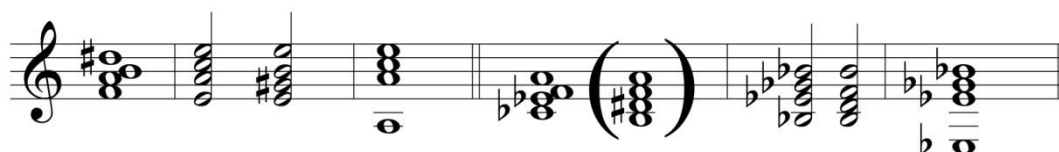
Ejemplo 5.42. Modulación 2m-4 (BC, M.132, fol. 35v).

Esta misma resolución irregular de la séptima de dominante es escrita en ocasiones por Lidón mediante el acorde de sexta aumentada alemana, cuyo bajo fundamental indica una concepción de acorde de novena. Obsérvese el compás segundo de la modulación 19m-7 (ejemplo 5.43), calificada como *extraña*.



Ejemplo 5.43. Modulación 19m-7 (BC, M.132, fol. 51v).

El uso del acorde de sexta aumentada francesa está relacionado con el acorde *defectuosísimo* descrito por Teixidor en su tratado de composición. Efectivamente, podemos construirlo solo con añadir una séptima menor al acorde de tercera mayor y quinta disminuida que tiene ese calificativo. Según Teixidor, la *consonancia defectuosísima* se construye sobre un segundo grado del modo menor y resuelve sobre la dominante de dicho modo⁷⁵. De modo similar, Lidón construye el acorde de sexta aumentada francesa como segunda inversión de un acorde de tercera mayor, quinta disminuida y séptima menor sobre el segundo grado de un modo menor, resolviendo generalmente en acorde de sexta y cuarta del primer grado o sobre la dominante (véase ejemplo 6.1). Dado que este acorde contiene dos tritonos, es posible considerarlo de dos maneras distintas según su equivalente enarmónico. Los dos modos posibles a los que resolver según este procedimiento resultan encontrarse a distancia de quinta disminuida (ejemplo 5.44).



Ejemplo 5.44. Posibles resoluciones del acorde de sexta aumentada a modo de consonancia defectuosísima.

Si este acorde se construye desde la sensible de un modo menor, permite relacionar fácilmente una tonalidad con otras dos menores situadas a una tercera menor de distancia de la inicial. Efectivamente, en Do menor, con la concepción de tonalidad con dos bemoles en la armadura que emplea Lidón, puede construirse sobre el séptimo grado un acorde de séptima con tercera mayor que sirva de vehículo para la modulación hacia La menor y Mi bemol menor. Ambas posibilidades y relaciones tonales están

⁷⁵ TEIXIDOR J.: *Tratado Fundamental...*, pp. 36 y 79.

presentes en el *Compendio* de Lidón, a quien estas relaciones no le pasan desapercibidas (ejemplos 5.45 y 5.46). Las denominaciones son *extraña* e, incluso, *singular entre las extrañas*.

Extraña



Ejemplo 5.45. Modulación 6m-5 (BC, M.132, fol. 38v).

Singular entre las extrañas



Ejemplo 5.46. Modulación 18m-8 (BC, M.132, fol. 50r).

Otra modulación que recibe un calificativo tan exagerado en lo que se refiere a su singularidad es la que relaciona dos modos muy cercanos: Do menor y Fa menor. La clave para tal denominación, *singular entre las extrañas*, está de nuevo, en el uso de este procedimiento a través de la dominante de Sol bemol menor que se alcanza por transformación cromática de la dominante de Do menor (ejemplo 5.47).

Singular entre las extrañas



Ejemplo 5.47. Modulación 22m-4 (BC, M.132, fol. 54v).

Como resultado natural de muchos de los casos anteriores que suceden de la resolución irregular de un acorde de séptima de dominante, alguna o varias de las líneas melódicas de las voces se mueven por movimientos casi o totalmente cromáticos, permitiendo un suave enlace de las armonías. El procedimiento de crear bajos para melodías que se mueven cromáticamente, de manera más general, es también descrito por Teixidor en lo que denomina géneros *mixtos diatónico-enarmónico* y *cromático-enarmónico* y permite observar algunos ejemplos bajo este prisma como un nuevo procedimiento de modulación más amplio que incluye casos en los que no hay resoluciones irregulares y en los que, de nuevo, aparecen las calificaciones *extraña* o *extrañísima*. Un ejemplo se observa en la sexta práctica entre Do mayor y Sol mayor, tonalidades muy cercanas entre las cuales se pueden componer modulaciones complejas. En dicha práctica las dos voces superiores son totalmente cromáticas y su evolución va configurando diferentes armonías. A pesar de que en este caso todas las resoluciones de los acordes de séptima son regulares, el calificativo de la modulación es *extraña* (ejemplo 5.48).

Extraña



Ejemplo 5.48. Modulación 1-6 (BC, M.132, fol. 14v).

Otro nuevo ejemplo incluye el movimiento cromático también en la línea del bajo cantante (pentagrama intermedio) y hace aparecer la sonoridad del acorde de quinta aumentada, característico de esta música cromática (ejemplo 5.49).

Extraña, solo a la mayor

Ejemplo 5.49. Modulación 9-1 (BC, M.132, fol. 21v).

Para terminar con el procedimiento de transformación cromática, este método combina en el siguiente ejemplo otra vez el acorde de quinta aumentada —denominado por Teixidor como *consonancia defectuosa*— con el de la inversión de la séptima disminuida. De nuevo, las resoluciones son regulares y el resultado, de un gran cromatismo suavemente enlazado, el cual aparece identificado por la descripción *nada común* (ejemplo 5.50).

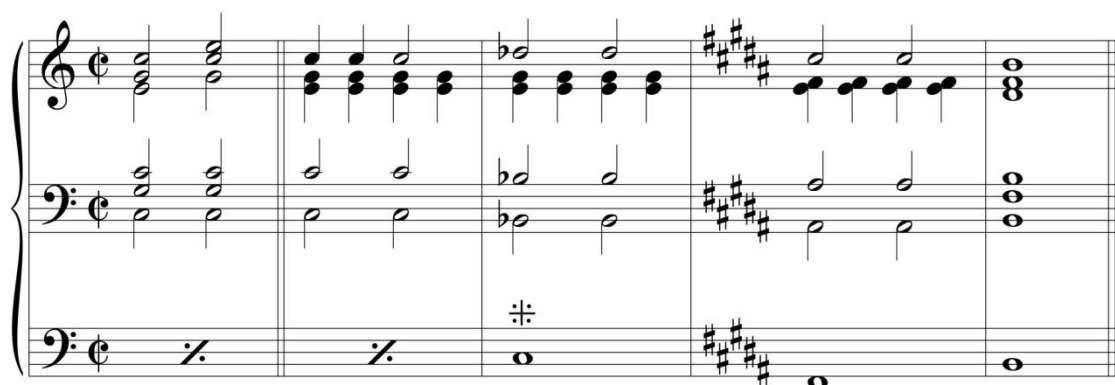
Nada común

Ejemplo 5.50. Modulación 7-5 (BC, M.132, fol. 20r).

Las modulaciones extrañas y extrañísimas: la utilización del acorde de séptima disminuida

Un procedimiento para la *salida* —la música inmediatamente posterior a la doble barra de los ejemplos— bastante utilizado a lo largo de las prácticas de modulaciones del tratado es el empleo del acorde de primer grado convertido en acorde de séptima disminuida. Esta armonía se alcanza por movimiento contrario entre bajo y tiple, utilizando posteriormente sus múltiples salidas, transformaciones o resoluciones. Su aparición inicial permite crear una primera sensación de incertidumbre, dada la sonoridad característica de este acorde, muy útil para comenzar la búsqueda de un

nuevo centro tonal⁷⁶. El procedimiento de utilización del acorde de séptima disminuida combina tanto su resolución regular como irregular, a menudo combinando el movimiento cromático y la transformación enarmónica. El caso de la tercera variante para modular a Si mayor muestra un ejemplo de combinación de procedimientos (ejemplo 5.51). Entre los compases tercero y cuarto se produce una transformación enarmónica del acorde de séptima disminuida junto con un movimiento cromático para convertirlo en dominante del nuevo modo, aunque en este caso el manual no nos proporciona calificativo alguno.



Ejemplo 5.51. Modulación 9–3 (BC, M.132, fol. 22r)

La utilización del acorde de séptima disminuida junto con transformaciones enarmónicas y cromáticas permite alcanzar una gran variedad de tonalidades. En los ejemplos 5.52 (transformación cromática y enarmónica) y 5.53 (resolución regular), las tonalidades alcanzadas son Si bemol mayor y Mi bemol menor, respectivamente.



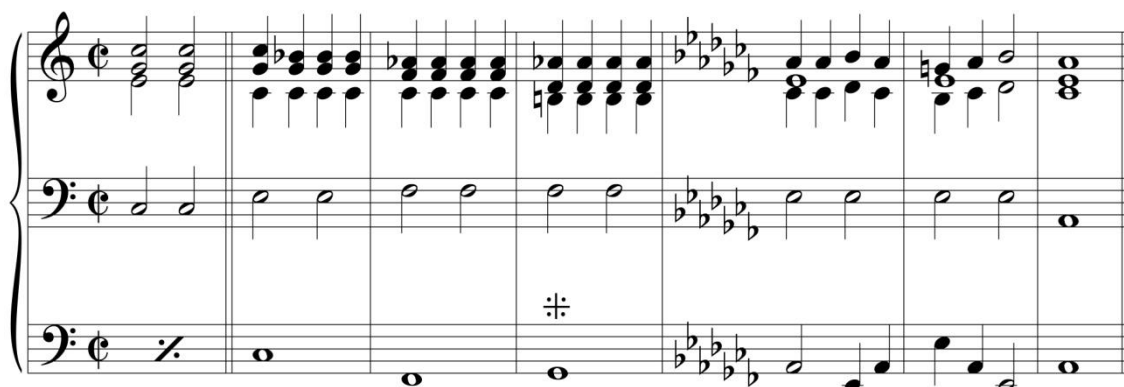
Ejemplo 5.52. Modulación 17–2 (BC, M.132, fol. 28r).

⁷⁶ Una nueva conexión puede establecerse con el tratado de Teixidor, ya que este autor dedica un especial apartado en su tratado para la modulación a través del acorde de *séptima diminuta*, indicando que «con la disonancia de 7ª diminuta, y sus derivadas; como son, la compuesta de 3ª, 5ª menores y 6ª mayor; y la compuesta de 2ª superflua, 4ª y 6ª mayores, se podrá transitar desde un sonido tónico a cualquiera otro modo mayor o m[enor], y desde él, volver al primitivo» (TEIXIDOR J.: *Tratado Fundamental...*, cap. 22, pp. 130-133).



Ejemplo 5.53. Modulación 20–3 (BC, M.132, fol. 31v).

La posibilidad de múltiples resoluciones del acorde de séptima disminuida dada su construcción simétrica no pasa desapercibida para Lidón, quien la utiliza para alcanzar fácilmente aquellos modos que comparten el mismo acorde como dominante o como dominante de su quinto grado. El acorde de séptima disminuida sobre el séptimo grado de Do permite alcanzar muy fácilmente tonalidades tan alejadas como La bemol menor (ejemplo 5.54) o Fa sostenido mayor (ejemplo 5.55) de una manera muy fácil, lo que no impide a Lidón calificar de *extrañísimo* este proceso.



Ejemplo 5.54. Modulación 22-3 (BC, M.132, fol. 33r).



Ejemplo 5.55. Modulación 11m–5 (BC, M.132, fol. 42v).

Para tonalidades muy cercanas, como es el caso de Do menor y Mi bemol mayor, Lidón no deja de utilizar este procedimiento, ya que ambas comparten el acorde de séptima sobre la sensible. A diferencia de otras variantes de la modulación entre estas dos tonalidades que utilizan el acorde de dominante sobre Si bemol, calificadas como *naturales* o *no comunes*, la variante quinta utiliza la sonoridad de la séptima disminuida en el cuarto compás, incluyendo la calificación de *extraña* (ejemplo 5.56).



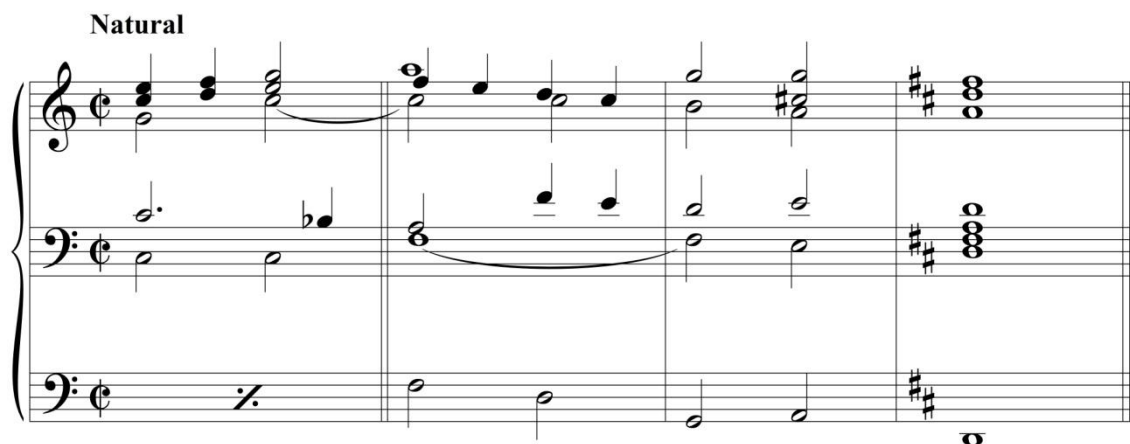
Ejemplo 5.56. Modulación 17m-5 (BC, M.132, fol. 48r).

Una observación de la línea del bajo fundamental de todos los ejemplos anteriores permite apreciar que el acorde de séptima disminuida era entendido por Lidón como un tipo de novena de dominante defectivo en el que se omite el bajo fundamental, por lo que el calificativo de *extrañeza* parece estar relacionado con esa sonoridad más complicada⁷⁷. Efectivamente, el compositor siempre hace uso en sus esquemas del signo que indica que el bajo fundamental no debe ser sensible cuando incluye acordes de séptima disminuida.

La modulación natural

La anterior presentación de ejemplos relaciona las calificaciones de Lidón con determinados procedimientos armónicos, aunque hay que precaver el hecho de que otros términos como *singular* o *no común* aparecen igualmente y que, a pesar de lo expuesto, diferentes ejemplos impiden considerar una rigurosidad sistemática en las denominaciones de las modulaciones del tratado. En otros muchos, la modulación realizada presenta el adjetivo de *natural*, lo cual es frecuente en las prácticas que utilizan grados comunes para enlazar dos tonalidades y secuencias naturales de las líneas de bajos fundamentales del estilo subdominante-dominante-tónica. Es el caso de las dos siguientes modulaciones (ejemplos 5.57 y 5.58) desde el modo mayor y el modo menor respectivamente.

⁷⁷ Es la misma consideración para la naturaleza de este acorde que realizaron otros teóricos europeos del siglo XVIII, entre ellos Gottfried Weber (1779-1839), autor de *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* (cit. en BERNSTEIN, D. W.: «Nineteenth-century harmonic theory...», p.783).



Ejemplo 5.57. Modulación 3-4 (BC, M.132, fol. 16v).



Ejemplo 5.58. Modulación 19m-1 (BC, M.132, fol. 50v).

Sin embargo, la utilización del adjetivo *natural* para algunos ejemplos presenta algunos interrogantes, ya que parece que Lidón debería de haber escogido otro término según lo anteriormente presentado. Es el caso de la primera modulación desde Do mayor a La mayor (ejemplo 5.59), en donde se presenta un enlace con resolución irregular equivalente al que presenta la práctica cuarta de la misma modulación y que fue citada entre las modulaciones burladas (ejemplo 5.28).



Ejemplo 5.59. Modulación 5-1 (BC, M.132, fol. 18r).

Quizás la respuesta se encuentre en la inversión utilizada por la armonía y la determinación de una línea más o menos forzada en el bajo. Es interesante, para esta reflexión, observar la diferencia en las denominaciones en las tres primeras modulaciones desde Do menor a La bemol mayor. Las tres plantean las mismas relaciones armónicas, sin embargo están calificadas de manera muy diferente y aparentemente sorpresiva: *nada común y pronta*, *la más natural* y *burlada* (ejemplos 5.60, 5.61 y 5.62). La modulación es realizada en las tres variantes mediante el tercer grado del modo de partida convertido en séptima de dominante del modo final. La diferencia se encuentra en la inversión utilizada de la armonía de dominante en el cambio de cada caso: segunda inversión, primera inversión o tercera inversión, respectivamente.

Nada común y pronta



Ejemplo 5.60. Modulación 15m-1 (BC, M.132, fol. 45v).

La más natural



Ejemplo 5.61. Modulación 15m-2 (BC, M.132, fol. 45v).



Ejemplo 5.62. Modulación 15m-3 (BC, M.132, fol. 46r).

La Obra principal orgánica a cuatro voces dirigida por los 24 términos de la modulación

La fuente del *Compendio teórico y práctico de la modulación* conservada en la catedral de Santiago de Compostela incluye, a partir del folio 43r tras finalizar las prácticas de modulaciones, una interesante composición para órgano titulada *Obra principal orgánica a 4 voces, dirigida por los 24 términos de la modulación, simbolizando el sistema de este tratado*. Esta obra consta de cuatro secciones: una breve *Entrada* a modo de preludio, un *Intento 1º*, un *Intento 2º* y una última sección con *los dos intentos unidos*, incluyendo además la señalización de cada uno de los nuevos términos por los que va pasando.

La copia de la Biblioteca de Catalunya no incluye composición alguna tras los ejemplos de modulación, sin embargo se conserva en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (BHM) un volumen de piezas para órgano cuya primera pieza es de José Lidón y se titula precisamente *Obra principal orgánica a cuatro voces dirigida por los 24 términos de la modulación*⁷⁸ que es otra fuente para la misma obra de tecla presente en la copia de Santiago.

Cada uno de los dos intentos de la *Obra orgánica a cuatro voces* de Lidón realiza un determinado recorrido por diversas tonalidades, conteniendo indicaciones de «1º término», «2º término», etc. para cada comienzo de nueva tonalidad. Finalmente los dos temas de los intentos actúan como sujeto y contrasujeto en la sección final, en un procedimiento que Lidón ya había demostrado dominar desde su ejercicio de oposición a la Real Capilla en 1768. Es evidente que esta obra fue compuesta por Lidón para ejemplificar algunos de los procedimientos del tratado de modulación, por lo que su composición debió realizarse con anterioridad al año 1784. Debido a su relación con el trabajo teórico, incluimos en este capítulo un breve estudio de esta obra.

La tabla 5.12 recoge las diferentes tonalidades por las que pasa la obra según su orden de aparición y el número de compás en donde aparece la indicación del nuevo término, a pesar de que en algún caso no es coincidente con la nueva entrada del tema del intento.

⁷⁸ BHM, MUS 685-13, fols. 1r-7v.

Sección	Compás	Tonalidad	
Entrada	1		Do mayor
1º Intento	11	1º	Do menor
	68	2º	Sol menor
	85	3º	Sib mayor
	89	4º	Fa mayor
	94	5º	Mib mayor
	99	6º	Fa menor
	104	7º	Lab mayor
	107	8º	Lab menor
	111	9º	Mib menor
	114	10º	Sib menor
	[120]	[1º]	[Do menor]
2º Intento	140	11º	Do mayor
	146	12º	Sol mayor
	152	13º	Re mayor
	158	14º	La mayor
	172	15º	Mi mayor
	179	16º	Si mayor
	186	17º	Fa# mayor
	192	18º	Do# mayor
	199	19º	Do# menor
	202	20º	Fa# menor
	205	21º	Si menor
	215	22º	Mi menor
	224	23º	La menor
	231	24º	Re menor
	[239]	[11º]	Do mayor
Los dos intentos	255		Do menor

Tabla 5.12. Recorrido de tonalidades en la *Obra orgánica a cuatro voces dirigida por los 24 términos de la modulación* de José Lidón.

Como puede observarse en la tabla, el primer intento recorre las tonalidades mayores y menores que se encuentran situadas en la parte derecha de la rueda de los 24 términos que Lidón incluye en su tratado, esto es, tonalidades con bemoles en su armadura. La manera de recorrerlas no guarda aparentemente un orden concreto por el círculo de quintas con una ampliación o disminución gradual de la cantidad de alteraciones de la armadura, aunque guardará relación con las características del tema o sujeto del intento primero (ejemplo 5.63). Dicho primer tema, al tener comienzo en el quinto grado, suele comenzar cuando se está produciendo la dominante de la cadencia perfecta al nuevo modo.

El primer sujeto está compuesto por tres partes. En la primera, formada por los cuatro primeros compases, la melodía configura una llegada al primer grado. La segunda comienza en la segunda mitad del cuarto compás y termina en la primera del compás séptimo en un reposo sobre el séptimo grado. Finalmente, la tercera parte repite un tono abajo la segunda sección para alcanzar el final del tema en el sexto grado del modo. El sujeto podrá aparecer completo o con solo una o dos de las secciones anteriores, lo que será utilizado por Lidón para diferentes modulaciones.



Ejemplo 5.63. Sujeto del primer intento de la *Obra orgánica a cuatro voces dirigida por los 24 términos de la modulación* de José Lidón⁷⁹.

El segundo intento (ejemplo 5.64), sin embargo, recorre de manera perfectamente ordenada la parte izquierda de la rueda, comenzando en sentido horario por el círculo exterior, esto es, progresando por el círculo de quintas de tonalidades con sostenidos en la armadura hasta llegar a Do sostenido menor, momento en el que toma el camino inverso por el círculo interior hasta llegar a la tonalidad de La menor.



Ejemplo 5.64. Sujeto del segundo intento de la *Obra orgánica a cuatro voces dirigida por los 24 términos de la modulación* de José Lidón.

Finalmente, los dos temas de los intentos actúan como sujeto y contrasujeto en la última sección de la obra (ejemplo 5.65). Esta última sección puede considerarse un intento separado en donde, tras la presentación del sujeto y del contrasujeto en el modo inicial, se recorren algunos modos cercanos antes de volver de nuevo al modo de inicio con el que concluye la pieza, tal y como procede en las fugas o intentos tradicionales.



Ejemplo 5.65. Los dos sujetos de los intentos actuando como sujeto y contrasujeto del intento final de la *Obra orgánica a cuatro voces dirigida por los 24 términos de la modulación* de José Lidón (cc. 255-264).

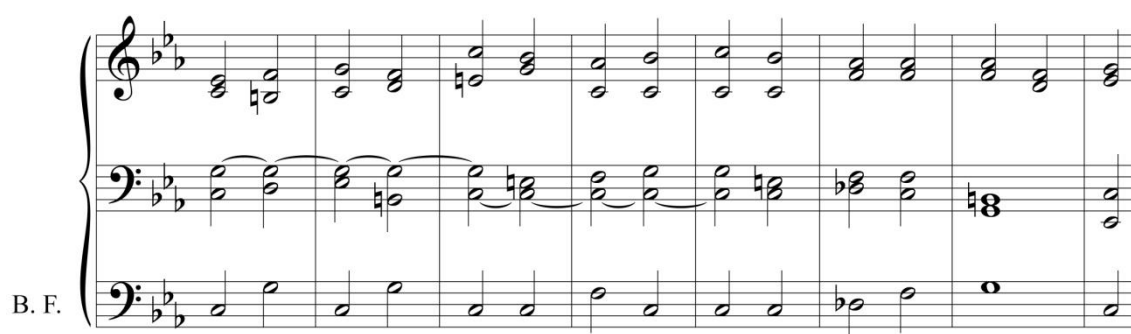
⁷⁹ Para una discusión del signo de adorno (*quiebro afectado*) sobre el Si del tercer compás, véase el apartado «Particularidades de la notación musical de José Lidón y criterios de edición» del volumen II.

Como se ha visto, el tema del intento primero está construido de tal manera que concluye en el sexto grado del modo, lo que significa que su exposición desde el quinto grado concluirá sobre el tercer grado. Dicha presentación desde el quinto grado se realiza fácilmente con una pequeña mutación de la cabeza del tema, cuya primera nota desciende un tono para conectar con el final de la primera presentación (c. 20⁸⁰).

Tras la presentación del tema en las cuatro voces según un clásico orden descendente —tiple (1º grado), alto (5º grado), tenor (1º grado) y bajo (5º grado)— la pieza incluye un fragmento libre derivado del tema principal y de su contratema, en el que se incluyen dos pedales —de dominante y de tónica— y una cláusula irregular de las denominadas por Teixidor *singular o caprichosa* (cc. 53-55), la cual utiliza el segundo grado rebajado en la línea del bajo fundamental, permitiendo retornar al modo inicial desde la posición del tercer grado en el que había concluido la última presentación del tema (ejemplo 5.66, c. 47). Este procedimiento aparece también entre los esquemas modulantes de Lidón con la calificación de modulación *burlada*, debido a la resolución irregular del acorde de séptima de dominante sobre el Do. El ejemplo 5.67 incluido a continuación muestra una reducción del esquema armónico de dicho proceso, incluyendo la línea del bajo fundamental.



Ejemplo 5.66. José Lidón: *Obra orgánica a cuatro voces*, cc. 47-54.



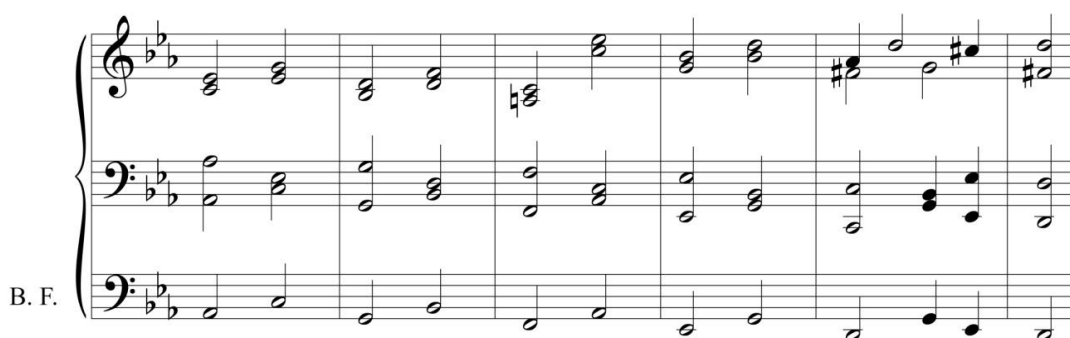
Ejemplo 5.67. Esquema armónico de los compases 48-55 de la *Obra orgánica a cuatro voces* de J. Lidón.

⁸⁰ Véase la transcripción de esta obra en el volumen II.

Tras una nueva presentación del tema en el primer grado en la voz de bajo, otro fragmento interesante realiza la primera modulación a un nuevo término. Desde el sexto grado, alcanzado por el tema en su presentación original, una línea de bajos fundamentales del tipo «subiendo de 3ª y bajando de 4ª» que desestabiliza la tonalidad, alcanza la dominante del nuevo tono a la que llega mediante un acorde de sexta aumentada (ejemplo 5.68, c. 67 y quinto compás del esquema 5.69). Esta llegada a la dominante de un modo menor a través de dicho acorde está descrita entre las modulaciones *extrañas* del tratado de Lidón y será un procedimiento utilizado habitualmente en la música de Lidón. Esta línea de bajos incluye, sorpresivamente, una sucesión de quintas paralelas creada entre las voces extremas.



Ejemplo 5.68. José Lidón: *Obra orgánica a cuatro voces* (cc. 63-68).



Ejemplo 5.69. Esquema armónico de la modulación al 2º término de la *Obra orgánica a cuatro voces* de J. Lidón (cc.63-68).

Los dos posibles finales de la presentación en primer o quinto grado del tema en sexto y tercer grado respectivamente son utilizados por Lidón para alcanzar de manera natural las tonalidades correspondientes a esas alturas. Este es el caso de la llegada al tercer término (Si bemol mayor) en c. 85, alcanzada justo en el penúltimo compás de la segunda presentación del tema sobre el quinto grado del segundo término (Sol menor).

Es importante destacar el gesto melódico de los compases 5-7 del tema inicial, donde concluye la segunda parte del tema. Dicho gesto supone una cadencia intermedia al séptimo grado del modo que puede ser utilizado para alcanzar un nuevo término si la presentación del tema no es completa. Una mutación del tema por transporte de estos compases es utilizada por Lidón para las modulaciones más rápidas. Como ejemplo, la llegada al cuarto término (Fa mayor) se produce efectivamente tras solo la presentación de esta segunda sección del tema, aunque de no ocurrir la mutación en la segunda mitad del compás 88 (el gesto parte desde la nota Re en lugar de la nota Fa en que debería ocurrir) hubiera modulado a La bemol mayor (ejemplo 5.70).

La siguiente modulación, desde Fa mayor a Mi bemol mayor (quinto término) utiliza el mismo procedimiento pero sin ninguna mutación, alcanzando fácilmente el nuevo modo al convertir la llegada de la primera sección del tema a Fa menor en lugar de Fa mayor y utilizarlo como segundo grado del nuevo modo al que sucede dominante y tónica (cc. 93-96). Este procedimiento es similar a la tercera práctica de la modulación número 17 del tratado —desde Do mayor a Si bemol mayor—, aunque en este caso Lidón no indica calificación para esa modulación. La práctica 21-1 de Do mayor a La bemol mayor incluye la misma conversión del acorde de tónica en perfecto menor, denominando el procedimiento como *nada común*.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 85, shows a modulation to the 4th term (4º término). The second system, starting at measure 91, shows a modulation to the 5th term (5º término). Both systems are written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and use a common time signature. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Ejemplo 5.70. Modulaciones a los términos 4º y 5º de la *Obra orgánica a cuatro voces* de J. Lidón (cc. 85-96).

Las modulaciones a los 6º y 7º términos (ejemplo 5.71) se producen con un nuevo acortamiento del tema, utilizando del mismo solamente la primera sección de tres compases. La sensible escuchada en la segunda mitad del tercer compás se convierte en un séptimo grado rebajado sobre el que se construye una *consonancia defectuosísima* que cadencia directamente en la dominante de un modo menor situado un tono arriba del original (Fa menor) sobre el que se vuelve a repetir la operación alcanzando el tono de Sol menor. Este procedimiento es semejante al utilizado para alcanzar el segundo término aunque con una sonoridad más compleja. A pesar de que no existe indicación de nuevo término al alcanzar el Sol menor, ya que tuvo su aparición previamente, el procedimiento se utiliza también para llegar a este modo, con el fin de alcanzar en un nuevo paso, esta vez sin la consonancia *defectuosísima*, la tonalidad de La bemol mayor —7º término— utilizando la primera parte del tema en su forma original. Esta última modulación se produce introduciendo las dos alteraciones de diferencia entre Sol menor y La bemol mayor progresivamente en c. 103. La modulación más parecida es la variante 18-2 de Do menor a Re bemol mayor del tratado (ejemplo 5.72), calificada como *extraña*. Para el caso del octavo término, La bemol menor, Lidón simplemente encabalga la primera sección del tema cambiando al modo menor directamente, procedimiento tan corto que no aparece descrito en su tratado, aunque podemos calificarlo por *natural* atendiendo a la facilidad con que Teixidor lo describía, en sus modulaciones a los relativos.

95

6º término

100

7º término

105

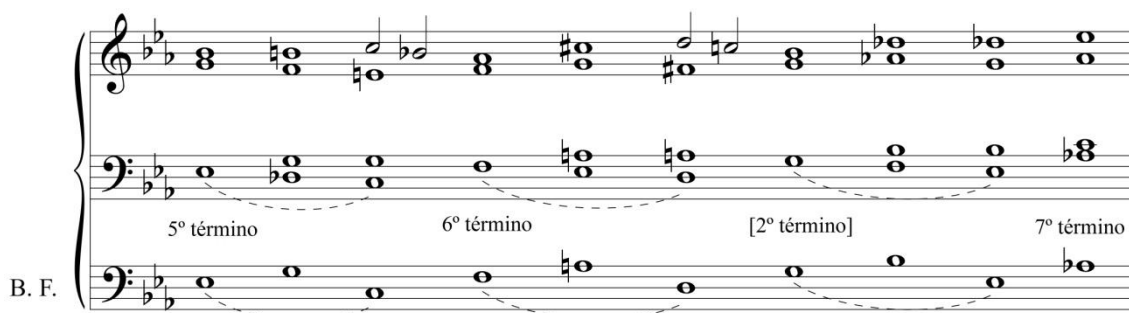
8º término

Ejemplo 5.71. Modulaciones a los términos 6º, 7º y 8º de la *Obra orgánica a cuatro voces* de J. Lidón (cc. 95-109).

Extraña

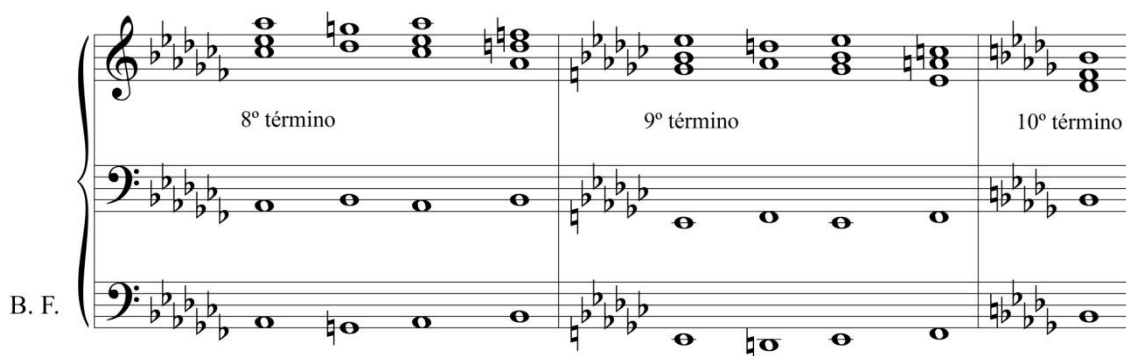
Ejemplo 5.72. Modulación 18m-2 (BC, M.132, fol. 43v).

El procedimiento utilizado para las anteriores modulaciones puede resumirse según el esquema del ejemplo 5.73. Puede advertirse cómo se sucede tres veces una línea de bajo fundamental que asciende de tercera y desciende de quinta que permite una línea descendente del bajo cantante junto con la colocación del acorde *defectuosísimo*. Como se observa, este es el procedimiento de modulación por medio de la utilización de la armonía de sexta aumentada francesa que se ha comentado previamente entre las modulaciones recogidas por Lidón en el tratado.



Ejemplo 5.73. Esquema armónico de los compases 96-105 de la *Obra orgánica a cuatro voces* de J. Lidón.

La misma mutación de la segunda sección del tema utilizada por Lidón para alcanzar el cuarto término es utilizada para llegar del octavo (La bemol menor) al noveno (Mi bemol menor) y de éste al décimo término (Si bemol menor). Es interesante observar cómo esta modificación del tema permite alcanzar de manera muy *natural*, utilizando el término del propio Lidón, un modo situado a una cuarta descendente mediante la conversión del segundo grado en un acorde de séptima de dominante del nuevo modo, primera de las modulaciones del tratado de modulación (ejemplo 5.74).

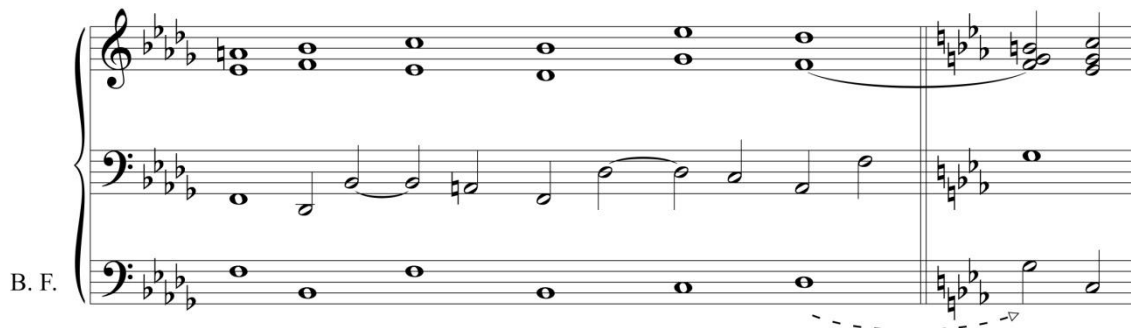


Ejemplo 5.74. Esquema de modulación al 9º y 10º términos de la *Obra orgánica a cuatro voces* de J. Lidón (cc. 107-115).

Una vez alcanzado el décimo término, Si bemol menor, la obra produce una nueva modulación para poder concluir el primer intento en la tonalidad inicial de Do menor. Esta modulación se realiza mediante la repetición de la cabeza del tema del intento cuatro veces a distancia de tono ascendente. Esto permite alcanzar fácilmente el tercer grado de Si bemol menor, el cual, al estar construido en su primera inversión, puede considerarse como el acorde de sexta napolitana de Do menor, es decir, un acorde construido con tercera menor y sexta menor sobre el cuarto grado del nuevo modo para resolver hacia la dominante del mismo⁸¹. Es interesante observar que este procedimiento de modulación a través de la sexta napolitana no está recogido explícitamente entre los ejemplos modulantes del tratado de Lidón y solamente tres prácticas incluyen sonoridades semejantes por lo que este caso del final del intento puede ser un añadido al manual de modulación, o bien un procedimiento que no era de especial uso o novedoso para ser incluido en el mismo.

⁸¹ Este acorde es denominado, según la terminología de Teixidor, como *asonancia de cuarto orden*.

El esquema del ejemplo 5.75 muestra la modulación final desde Si bemol menor a Do menor, muy semejante al que fue el esquema de los compases 48-55 que se producía al final de la presentación de las cuatro voces al comienzo del intento. La sucesión de retardos del bajo hace más notoria la llegada brillante al tercer grado, el cual conduce directamente según el procedimiento de la sexta napolitana al Do menor final.

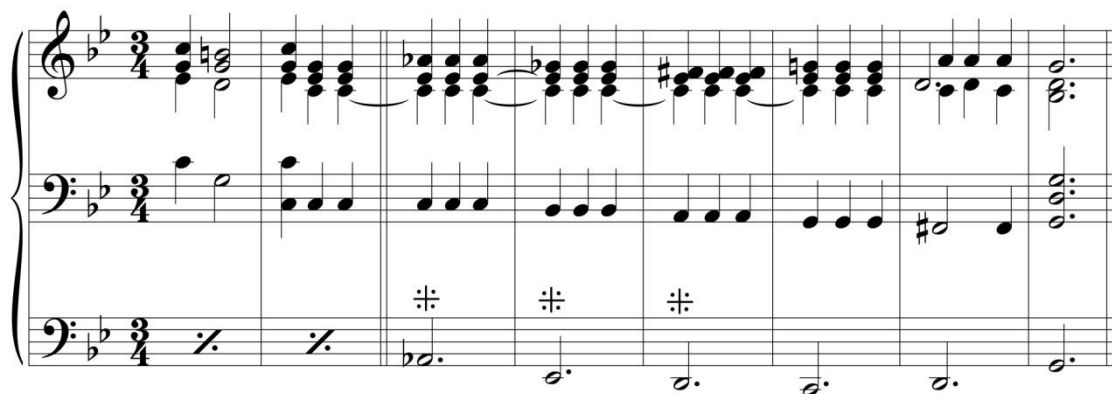


Ejemplo 5.75. Esquema de la modulación final del primer intento de la *Obra orgánica a cuatro voces* de J. Lidón (cc. 114-120).

En este movimiento armónico de sexta napolitana son característicos tanto el ascenso de tono del bajo para llegar a la dominante del nuevo modo como el descenso de una voz superior desde el segundo grado rebajado hasta la sensible. Es destacable que el movimiento de tono ascendente del bajo cantante es especialmente escaso entre los ejemplos del tratado de Lidón, preferentemente descendentes y, de producirse, va asociado a la resolución burlada del acorde de séptima de dominante como se observó anteriormente. La práctica 2-1 muestra estos dos movimientos entre las voces extremas de los compases tercero y cuarto, a pesar de que el acorde de sexta napolitana no llega a verificarse en ningún punto. La modulación es denominada por Lidón como *natural* (véase ejemplo 5.20).

Un nuevo esquema modulante, entre Do menor y Sol menor (ejemplo 5.76) muestra en el compás tercero el acorde de sexta napolitana o asonancia de cuarto orden. A pesar de que la línea de la voz superior realiza un recorrido correcto entre el segundo grado y la sensible, el bajo no efectúa el movimiento ascendente. El calificativo de *muy extraña* de esta modulación viene determinado, sin embargo, por el acorde de sexta aumentada del quinto compás, por lo que la influencia del anterior no parece considerarse.

Muy extraña



Ejemplo 5.76. Modulación 2m-3 (BC, M.132, fol. 34v).

Por último, el tercer esquema del *Compendio* que puede relacionarse con la sexta napolitana incluye el ascenso de tono del bajo y el movimiento melódico hasta la sensible en una voz intermedia (ejemplo 5.77). Sin embargo, el acorde formado en el compás cuarto que incluye el segundo grado rebajado procede de una equivalencia enarmónica del acorde de séptima disminuida del compás anterior, proceso determinante, según vimos, para la calificación de *muy extraña* de esta modulación.

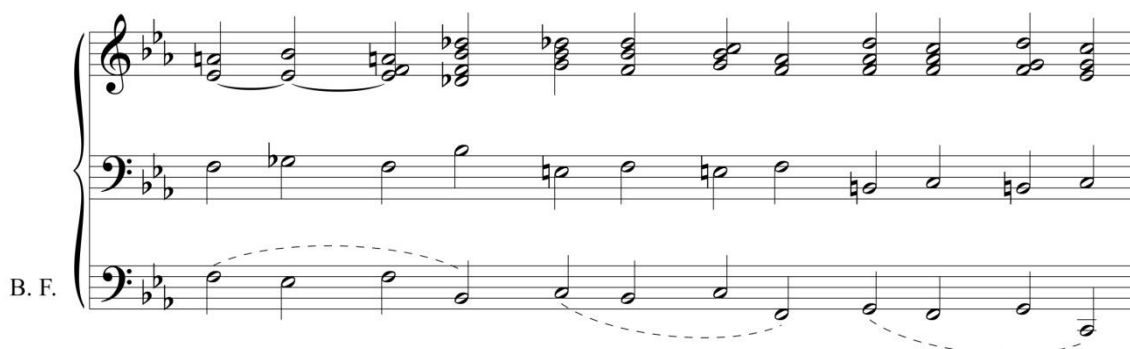
Muy extraña

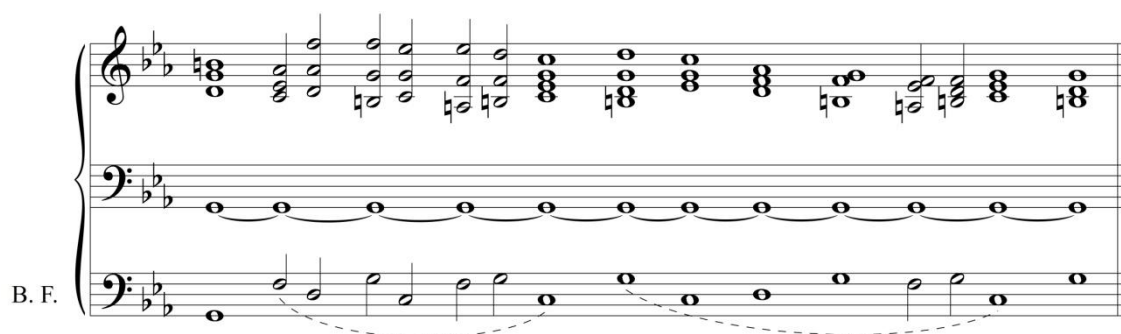


Ejemplo 5.77. Modulación 18m-7 (BC, M.132, fol. 50r).

Reflexionando en torno a este proceso modulante según lo anterior, parece que Lidón no lo considera realmente como tal en su manual, ni siquiera entre modulaciones que permitirían fácilmente su uso, como entre Do mayor y Si menor

Regresando al final del primer intento de la *Obra orgánica*, Una vez alcanzado el modo final, una línea de bajos fundamentales vuelve a enlazar las dos tonalidades finales de Si bemol menor y Do menor mediante tres giros de cláusula perfecta a distancia de cuarta justa descendente con el característico gesto dominante-subdominante-dominante-tónica que incluye una licencia de primer orden muy frecuente en las prácticas del tratado de modulación. Tras ello, una pedal de dominante sirve de base para dos cadencias completas, concluyendo en la dominante del modo inicial (ejemplo 5.78).





Ejemplo 5.78. Esquema del fragmento final del primer intento de la *Obra orgánica a cuatro voces* de J. Lidón (cc. 121-139).

Para resumir el conjunto de estrategias modulantes del primer intento de esta obra, la tabla 5.13 muestra los detalles de cada modulación junto con el calificativo más adecuado según se extrae del *Compendio* de Lidón.

Modo inicial	Modo final	Modulación	Calificación
Do menor	Sol menor	Línea de b.f. descendente y acorde de sexta aumentada	<i>Extraña</i>
Sol menor	Si b mayor	Tema completo	<i>Natural</i>
Si b mayor	Fa mayor	Tema hasta la 2ª sección con mutación	<i>Natural</i>
Fa mayor	Mi b mayor	Tema hasta la 2ª sección sin mutación	<i>No común</i>
Mi b mayor	Fa menor	1ª sección del tema con cláusula defectuosísima	<i>Extraña</i>
Fa menor	[Sol menor]	1ª sección del tema con mutación y cláusula defectuosísima	<i>Extraña</i>
[Sol menor]	La b mayor	1ª sección del tema con mutación y cláusula magistral	<i>Extraña</i>
La b mayor	La b menor	Cambio directo al relativo de 5º orden ⁸²	<i>Natural</i>
La b menor	Mi b menor	Tema hasta la 2ª sección con mutación	<i>Natural</i>
Mi b menor	Si b menor	Tema hasta la 2ª sección con mutación	<i>Natural</i>
Si b menor	Do menor	Uso de la asonancia de cuarto orden	-

Tabla 5.13. Resumen de las modulaciones del primer intento de la *Obra orgánica a cuatro voces dirigida por los 24 términos de la modulación* de José Lidón.

Las modulaciones utilizadas en el segundo intento presentan una más sencilla descripción, ya que todas proceden de la propia estructura del tema. En primer lugar, observemos el tema del intento junto con su armonización tal y como sucede en la obra cuando entran las diferentes voces (ejemplo 5.79):

⁸² Segunda de las clasificaciones de los modos relativos dada por Teixidor (ver tabla 6.3).



Ejemplo 5.79. Esquema armónico y sujeto del segundo intento de la *Obra orgánica a cuatro voces dirigida por los 24 términos de la modulación* de José Lidón.

Como puede observarse, el mismo tema del intento es modulante, conduciendo la música de manera *natural* —utilizando la propia terminología de las modulaciones de Lidón— hacia el tono del quinto grado mediante una línea de bajos fundamentales sin ningún procedimiento especial. Las cuatro voces del intento, de nuevo en orden descendente desde el tiple hasta el bajo, entran por lo tanto una cuarta por debajo de la voz anterior y en el nuevo modo, lo que provoca el recorrido comentado por el círculo de quintas. La continuidad en La mayor, una vez alcanzado el compás 164, se justifica por ser el final de la aparición del tema en la cuarta voz, pero el mismo procedimiento modulante sencillo permite alcanzar el modo de Mi mayor en el compás 172 y los sucesivos por el sentido horario del círculo hasta Do sostenido mayor. La aparición segunda y cuarta del tema, es decir, en voces de alto y bajo y en los términos de Sol mayor y La mayor respectivamente, presenta una pequeña mutación en la cabeza del tema (ejemplo 5.80). En lugar de ascender por grados conjuntos desde el primero hasta el quinto grado, repite la tónica y asciende hasta llegar al cuarto grado.



Ejemplo 5.80. Tema del segundo intento con mutación en la cabeza.

La armonización de esta variante se realiza de manera idéntica a la original, pero es en el recorrido de los modos menores, desde Do sostenido menor donde cobra sentido el haber sido introducida anteriormente. Ya que el tercer compás del tema vuelve a tener armonía de tónica, puede colocarse sobre ella esta variante segunda del tema en otra voz. De esta manera es posible conducir la música a un modo con una alteración menos, situado a cuarta descendente, con lo que el recorrido inverso por el círculo es muy sencillo. El ejemplo 5.81 indica este procedimiento para la primera modulación de modos menores, desde Do sostenido menor a Fa sostenido menor.



Ejemplo 5.81. Modulación del 19º término al 20º término (cc. 199 a 202).

Relación entre el Compendio teórico y práctico de la modulación y otros tratados españoles

Ante la gran muestra de ejemplos de procedimientos modulantes que incluye Lidón en su *Compendio*, es interesante relacionarlo con el más importante tratado de modulación realizado en una generación anterior: la *Llave de la modulación* de Antonio Soler⁸³, ya que ambos muestran muchas similitudes que permiten considerar al tratado de Lidón como un trabajo deudor del de Soler que camina nuevos pasos en la línea de trabajos teóricos de la segunda mitad del siglo XVIII destinados a proporcionar reglas y ejemplos prácticos para la composición, ya que el tratado de José Lidón muestra un desarrollo de los procedimientos modulantes y una incorporación de nuevas sonoridades armónicas con respecto al trabajo de Soler.

En la *Llave de la modulación* se definen dos tipos de modulaciones, denominadas como *modulación agitada* y *modulación lenta*. Para la primera, Soler incluye la siguiente definición:

Modulatio agitata est illa, que de remoto loco brevissime ad proprium pervenit. Dice esta definición que la modulación agitada es aquella que con toda presteza pasa del término remoto al propio. Débese entender esta definición en esta manera: cuando una canturía está muy extraviada del primer diapasón, en el cual debe tener su final, y es preciso hacer cláusula en él prontamente; como le sucede al organista, cuando le hacen señal para que deje de tocar un Ofertorio⁸⁴.

La relación por lo tanto entre dos términos debe ser inmediata y sin dilación, por lo que este término parece referirse a un proceso puntual que, según opinión de Enrique Igoa, es adecuado para las secciones de desarrollo, más abiertas, de las sonatas⁸⁵.

Por otra parte, y para abordar el tema del preludio, Soler indica como modulación *lenta* la siguiente definición, a la vez que indica su preferencia por este último procedimiento:

Modulatio gravis, est illa, quae per varios modos, modum trahit volentis. Dice esta definición que la modulación lenta es aquella que pasando por varios tonos (o términos, a nuestro entender) trae el tono que se quiere; de la cual definición tenemos clara la diferencia entre esta y la agitada; y es que la modulación agitada es obligada, y obliga; y la lenta es obligada, y no obliga; de lo que se sigue: que la modulación lenta es la reina de esta Ciencia, y el más fértil y abundante jardín de la novedad; porque si la modulación, hablando según su general definición, es la suavidad en los tránsitos de un son a otro; esto es, de un término a otro; esta especie de modulación, llamada lenta, será mucho más plausible al oído, que no la agitada, a causa de su mayor variedad de sonos⁸⁶.

⁸³ SOLER, Antonio: *Llave de la modulación, y antigüedades de la Música, en que se trata del fundamento necesario para saber modular: Theorica, y Práctica para el más claro conocimiento de qualquier especie de Figuras, desde el tiempo de Juan de Muris, hasta hoy, con algunos Cánones Enigmáticos, y sus Resoluciones*. Madrid: Oficina de Joachin Ibarra, 1762 (Ejemplar de la BNE, M/2148).

⁸⁴ SOLER, A.: *Llave de la modulación...*, p. 80.

⁸⁵ IGOA MATEOS, E.: *La cuestión de la forma...*, pp. 251 y 292.

⁸⁶ SOLER, A.: *Llave de la modulación...*, p. 118.

Este planteamiento de relacionar la velocidad de la modulación y la interpretación puede observarse también en la introducción de Lidón a sus prácticas, en el apartado titulado *Advertencias documentales para la clara inteligencia de caracteres, y modo en la ejecución de las prácticas de esta obra*. La advertencia segunda indicaba que:

En cuanto al modo en la ejecución de los periodos en órgano y clave, se han de llevar dos respectos: en clave se ejecutarán según el rumbo del instrumento, gobernándoles para este fin el buen gusto de cada uno. Es lo regular y de mayor lucimiento el que sea en forma de Preludio, solo si no faltando a las armonías y tránsitos de intervalos, según y conforme van puestos. En órgano, como instrumento de armonía permanente, se ejecutarán dichos periodos sujetos a compás, según van apuntados, en un tiempo nada precipitado, particularmente en todas aquellas salidas de mayor extrañeza, a causa de que el oído no padezca alguna acritud en el efecto. Y esta misma cláusula se observará en las obras de Música instrumental sea la que fuere⁸⁷.

Este comentario confirma que los ejemplos modulantes de Lidón deben entenderse como esquemas dispuestos a ser ampliados o elaborados en su puesta en práctica en una interpretación que se tome el tiempo necesario. La «suavidad en los tránsitos de un son a otro» de Soler, «algo mucho más plausible al oído» o el «tiempo nada precipitado» para que «el oído no padezca alguna acritud en el efecto» de Lidón indican una clara dirección a música destinada a ser interpretada más allá de una especulación teórica.

Antonio Soler, en relación a la modulación más rápida, la *agitada*, sobre la cual realiza sus ejemplos en el tratado, indica cuatro reglas generales que deben cumplirse en todos los ejemplos:

- 1ª. No se pasará de un término a otro sin que alguna de sus especies consonantes tenga parte con el término siguiente; cuando no, sea lo contrario con ligadura.
- 2ª. Para que cualquier modulación salga sonora, se procurará coger la quinta del tono que se desea.
- 3ª. Si algún término repugnase con el que se desea, contrario con contrario se vence.
- 4ª. En tanto será más sonora la modulación, en cuanto proceda por movimientos alternantes de sonos graves, y sobreagudos⁸⁸.

La explicación siguiente de las cuatro reglas deja muy claro que dos armonías consecutivas deben tener notas en común, o, de lo contrario, deben ligarse notas de la armonía primera sobre la segunda provocando un retardo (1ª regla); que se debe producir cadencia perfecta para la llegada al nuevo modo (2ª regla) y que el movimiento alternante del bajo y tiple, o bien en direcciones contrarias, es el adecuado (4ª regla). La regla 3ª permite relacionar armonías lejanas mediante un proceso de equivalencia enarmónica, simplemente convirtiendo notas sostenidas por sus enarmónicas bemoles.

Las cuatro reglas son utilizadas sin excepción por Lidón en todos sus ejemplos de modulaciones, lo que de nuevo muestra su vinculación con el trabajo de Soler o, al menos, con una práctica compositiva común y compartida⁸⁹.

En relación a la elección del orden para las tonalidades de salida y destino, el planteamiento no es el mismo. Soler elige un destino fijo, Mi bemol mayor, al que deben concurrir los 22 términos —no incluye, al contrario que Lidón la modulación

⁸⁷ BC, M. 132, pp. 10-11.

⁸⁸ SOLER, A.: *Llave de la modulación...*, p. 81.

⁸⁹ José de Nebra, vicemaestro del Real Colegio desde 1751, y probablemente el maestro de órgano de José Lidón, fue también maestro de Antonio Soler, según indica en su censura a la *Llave de la modulación*. El periodo de Soler como alumno de Nebra, aunque confuso (IGOA, E.: *La cuestión de la forma...*, pp. 57-58), es anterior al ingreso de Lidón en el Real Colegio de Niños Cantores de Madrid en 1758.

desde el homónimo menor, Mi bemol menor en este caso—, ordenados según un orden cromático descendente partiendo de Re bemol mayor y considerando tanto el mayor como el menor. Lidón, por su parte, realiza las modulaciones partiendo de los modos de Do mayor y de Do menor hacia los 23 restantes ordenados según el círculo de quintas que ya incluye en el dibujo circular de la introducción del tratado⁹⁰.

La exposición de los ejemplos de modulación muestra una nueva similitud entre Soler y Lidón. El primero incluye siempre en sus ejemplos el acorde de tónica del modo de partida, al que denomina *puesto*, tras el que coloca una doble barra y comienza la modulación con la armadura del nuevo modo en lo que denomina la *salida* (ejemplo 5.82). Lidón incluye esta misma barra separadora del modo de origen y del procedimiento modulante, pero en lugar de incluir solo el acorde inicial, con frecuencia enlaza dos o tres acordes tónica y dominante del modo de origen, tras lo cual coloca la doble barra y comienza el proceso modulante con algunos compases en el transcurso de los cuales coloca el cambio de armadura. La palabra *puesto* no aparece en los ejemplos de Lidón, pero sí la palabra *salida* solo en un par de prácticas (ejemplo 5.83).



Ejemplo 5.82. Modulación entre Re menor y Mi bemol mayor según Antonio Soler (SOLER, A.: *Llave de la modulación...*, p. 91).



Ejemplo 5.83. Comienzo de la modulación 9-1 (BC, M.132, fol. 21v).

Con todo, la diferencia más significativa entre las modulaciones proporcionadas por Antonio Soler y José Lidón es la mayor variedad y complejidad sonora de éste último. Las modulaciones de Antonio Soler, aunque muestran una textura más instrumental con

⁹⁰ El planteamiento de Lidón es similar al de José Teixidor, quien incluía en su tratado varios ejemplos de todas las modulaciones partiendo desde Do mayor y La menor a todos los modos mayores y menores recorriendo el círculo de quintas primero en sostenidos (llegando incluso al modo de Sol sostenido mayor) y luego en bemoles, incluyendo además el retorno desde cada modo alcanzado al original de partida.

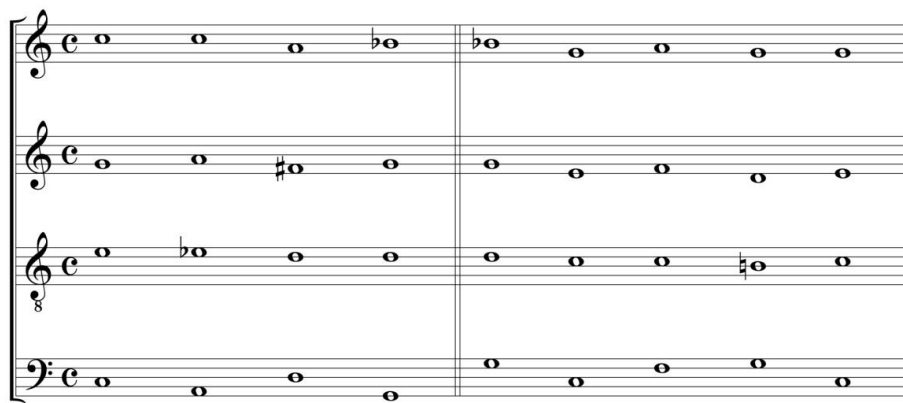
figuraciones rápidas frente a la homofonía y textura vertical de Lidón, tienen una menor complejidad armónica, ya que las armonías son en su completa mayoría acordes tríada en diferentes inversiones con la excepción de la aparición de algún acorde de séptima de dominante, principalmente antes del acorde final y no en todas las ocasiones. Las modulaciones de Lidón, en cambio, incluyen armonías de séptima disminuida, quinta aumentada, quinta disminuida con tercera mayor e incluso acordes de novena, como ya se ha comentado.

Un autor de referencia para complementar la obra teórica de José Lidón, forzosamente incompleta dado su carácter oral y directo y la pérdida o falta de completitud de fuentes, es José Teixidor, sobre quien el próximo capítulo aportará más información. Para el caso del estudio de la modulación, es interesante considerar la probable relación de Teixidor con Soler, de quien pudo ser discípulo antes de su ingreso como organista en el Monasterio de las Descalzas Reales a mediados de la década de 1770⁹¹.

Acerca de los procesos modulantes, el *Tratado fundamental de la música* de Teixidor aborda en sus capítulos decimo tercero y decimo cuarto la «manera de transitar desde el modo primitivo o inicial a sus respectivos relativos y adjuntos y volver» y de «transitar desde un modo primitivo mayor o menor a cualquier otro y volver»⁹². Esta primera clasificación de las modulaciones supone una importante diferencia con respecto a la organización del trabajo de Lidón. Mientras este no se detiene a considerar la lejanía de las tonalidades entre las que se produce la modulación, organizándolas simplemente según el círculo o rueda presentado al comienzo del tratado, Teixidor dedica dos capítulos diferentes según se trate de modulaciones entre tonalidades cercanas —denominadas *adjuntas* y *relativas*— o entre modulaciones más alejadas entre sí. Además, Teixidor incluye en sus ejemplos modulantes no solo el procedimiento de llegada al nuevo tono, sino de retorno al inicial. Los ejemplos que proporciona son representados simplemente mediante redondas y sin asociar a un compás determinado, como sucede en los trabajos de Soler y Lidón, aunque la principal diferencia está en la escasez de variantes para cada modulación, incluyendo en la mayoría de los casos solamente una posibilidad, generalmente de gran sencillez, además de no calificar las modulaciones con expresiones que denoten su naturaleza. Un ejemplo muy ilustrativo se encuentra en las prácticas 150 y 151 del tratado de Teixidor, que describen la manera de modular entre las tonalidades de Do mayor y Sol menor. Mientras Teixidor solamente incluye un sencillo procedimiento (ejemplo 5.84), Lidón incluye siete ejemplos, denominados como *natural*, *burlada*, *burlada* y *extraña*, *trocada*, *más burlada*, *extraña* y *más extraña*.

⁹¹ TEIXIDOR J.: *Historia de la música «española»...*, cit. en HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto: «El pensamiento musical de Antonio Eximeno», tesis doctoral dirigida por José Máximo Leza Cruz, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012, p. 583.

⁹² TEIXIDOR J.: *Tratado Fundamental...*, pp. 49-65.



Ejemplo 5.84. Prácticas 150 y 151 del *Tratado fundamental de la música* de José Teixidor.

Los escritos historiográficos y postulados estéticos de José Teixidor, aunque no son objeto de estudio de este trabajo, colocan al compositor como pieza fundamental entre las discusiones estéticas dieciochistas y las nacionalistas decimonónicas. Otra figura de relevancia en este mismo planteamiento y en el panorama musical español de finales del siglo XVIII —antagonista de Teixidor en muchos aspectos— fue Antonio Eximeno⁹³, cuyo trabajo *Del origen y reglas de la música con la historia de su proceso, decadencia y restauración* contiene, no obstante, interesante información acerca de la modulación en el capítulo III del Libro III que puede relacionarse con los planteamientos anteriores.

En primer lugar, al igual que Teixidor, Eximeno considera la lejanía entre tonalidades, pero además incluye en su valoración el procedimiento utilizado, tal y como realiza José Lidón. Así, Eximeno distingue entre la modulación —*mutación de modo*— *regular* y la *irregular*:

Llamo regular la mutación a un modo análogo al principal, en que el bajo fundamental se mueva con alguno de los movimientos regulares [...]; e irregular la mutación a un modo desemejante o hecha con algún movimiento irregular del bajo fundamental, aunque el modo sea análogo⁹⁴.

Para entender la anterior definición, es necesario conocer que Eximeno considera como modos *análogos* a «aquellos cuya armonía es parte del modo principal» y *desemejantes* a los demás. Así, «el modo mayor tiene dos modos análogos de tercera mayor que son los de la quinta y de la cuarta; y tres de tercera menor que son los de la sexta, segunda y tercera»⁹⁵. Como un ejemplo, el modo de Do mayor tiene como modos *análogos* los modos de Sol mayor, Fa mayor, La menor, Re menor y Mi menor según el anterior orden. El próximo capítulo abordará nuevamente estas cuestiones.

Según estos conceptos, la proximidad de las tonalidades de la modulación determina en primera instancia si se trata de una modulación *regular* o *irregular*. Sin embargo, para las modulaciones *irregulares*, cuyo nombre ya denota una especie de extrañeza o singularidad, Eximeno indica la posibilidad de construirlas entre tonalidades cercanas a través de lo que denomina un movimiento *irregular* del bajo fundamental, lo que supone ya la consideración de un procedimiento modulante concreto. Para Eximeno, los movimientos *irregulares* del bajo fundamental son aquellos «de los que no resulta

⁹³ Para una discusión del pensamiento estético e historiográfico entre Teixidor y Eximeno, véase HERNÁNDEZ MATEOS, A.: «El pensamiento musical...».

⁹⁴ EXIMENO, A.: *Del Origen y Reglas...*, p. 92.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 91.

alguna cadencia o la unión de las posturas por medio de cuerdas comunes»⁹⁶, como son el movimiento de grado bajando —equivalente, por tanto, a la licencia de primer orden de Teixidor—, el descenso por una serie de terceras, «especialmente añadiendo a la tercera y quinta la séptima» —postura que resulta «muy lánguida» para Eximeno— o el movimiento de grado ascendente cuando sobre el bajo se colocan las séptimas —enlace que combina los procedimientos *burlados* 1 y 6 de Lidón. Además, Eximeno describe las «cuatro mutaciones de modo más difíciles y más irregulares», en una descripción que contempla tanto el procedimiento modulante como la lejanía tonal, ya que dichas cuatro modulaciones son:

- 1ª. La resolución de la postura de séptima diminuta fuera del modo principal.
- 2ª. El tránsito al modo de la cuarta mayor.
- 3ª. El tránsito al modo de la séptima mayor.
- 4ª. El tránsito de un modo mayor al de su segunda menor⁹⁷.

Eximeno introduce en su trabajo una valoración de las modulaciones en función del fin perseguido y del uso concreto de las mismas. Es un punto que puede relacionarse con los calificativos de Lidón a sus ejemplos modulantes, aunque desde luego no puede compararse con la exhaustividad de este último. Así, Eximeno indica que:

Para dar mayor fuerza a una expresión tierna o patética es más a propósito el modo menor que el mayor. Al contrario, para dar vigor a una música alegre y briosa convendrá pasar a un modo mayor. Además, si la mutación se dirige solamente a confirmar y variar la expresión del modo principal, deberá hacerse regular y a uno de los modos más análogos. Pero cuando se intenta cambiar la expresión, como cuando se trastorna con algún nuevo suceso el sentimiento expresado en el modo principal, entonces deberá hacerse una mutación más o menos irregular según las circunstancias del asunto⁹⁸.

La conexión de José Lidón con una línea de tratadistas que abordaron el tema de la modulación, como él mismo pretendía realizar según indicaba en el *prólogo* del trabajo, se ve confirmada en las consideraciones que realiza Pedro Aranaz (1740-1820), autor del *Plan Completo de Composición Fundamental* conservado en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid⁹⁹, las cuales justifican además el estudio anterior sobre Eximeno aunque no fuese un autor relacionado directamente con el entorno de Lidón. Este autor, al tratar el tema de la modulación, no solamente reconoce las reglas indicadas por Soler, sino que aporta alguna más, además de reconocer el *Compendio* de Lidón como una importante obra en este campo¹⁰⁰. Es interesante observar que Aranaz incluye la denominación de modulación *extraña*, ya no como un calificativo sino como un tipo específico de modulación cuya definición la relaciona con múltiples procedimientos y un adecuado efecto sonoro.

Considerando [los modernos] que la buena modulación es el ramo más esencial de la música, la han dado un ensanche tan grande, que parece no tiene límites, pasando con la mayor franqueza de un término a otro, aunque sean los más opuestos, sin ofender el oído; siguiéndose de aquí

⁹⁶ *Ibid.*, p. 87.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁹⁹ RCSMM, Roda Leg. 200/2403.

¹⁰⁰ La referencia que hace Aranaz del tratado de modulación de Lidón también es recogida en MITJANA, R.: *Historia de la música en España...*, p. 289 y LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la catedral de Santiago...*, p. 1. En su *Plan Completo de Composición Fundamental*, Aranaz vuelve a citar a Lidón como autor teórico de referencia, e indicando su condición de «organista 1º y después Maestro de la Capilla del Rey» (RCSMM, Roda Leg. 200/2403, p. 141), lo que permite fechar el tratado de Aranaz en una fecha posterior a 1805.

infinita variedad en la música, y no hallarse ya sujeta a aquellos estrechos límites a que la habían reducido los antiguos. Es cierto que en el día se practica la modulación extraña con primor, pero también lo es que para el buen uso de ella no se pueden dar reglas generales ni fijas, pues sus combinaciones son infinitas, y solo el buen oído podrá ser la regla más segura del buen efecto; y así los que carecen de él, si usan la modulación extraña, están expuestos a mortificar sus oídos con sus composiciones, en vez de deleitarlos: mas no obstante de lo dicho, valiéndome de los autores modernos, tanto impresos como manuscritos, y de nuestras observaciones, diremos algo sobre este punto. Dividiremos la modulación en tres partes: a la primera la llamaremos común o diatónica, que es la que o no se aparta o se aparta poco de la escala. A la 2ª, extraña lenta; que es aquella que por rodeos y gastando algún tiempo, busca algún término opuesto a su tónica. A la 3ª, violenta o agitada, (otros llaman instantánea) y esta es aquella que en brevísimo tiempo pasa de un término a otro muy opuesto. El Padre Soler en su clave de modulación; el P. Sta. María en sus *Dialectos músicos*: Eximeno, en su origen de la música; y el Sr. Lidón en su precioso manuscrito de la modulación; todos nos dan por regla para la buena modulación, que alguna voz del tono o modo que se deja, pase al modo en que se entra. También nos dicen que se busque la 5ª del tono o modo que se desea: y el Sr. Eximeno añade que también hallará buscando su 4ª, su 5ª y 7ª mayor; y nosotros añadimos que también se hallará por la 6ª menor con ligadura, y mayor sin ella, y por la 2ª con 6ª mayor. Estas son todas las reglas que hallamos en los autores modernos citados para la buena modulación, que aunque no en todos los casos son ciertas, sirven en muchas ocasiones¹⁰¹.

Según el anterior texto, puede observarse que Aranaz considera la distancia entre las tonalidades en su definición de modulación *común* o *diatónica* y la rapidez del proceso utilizado, en una distinción muy similar a la de Antonio Soler y José Lidón para las modulaciones *extraña lenta* y *violenta* o *agitada*. Posteriormente, al tratar de nuevo el tema de la modulación en su tratado, Aranaz cita a Ramón Ferreñac, «sabio profesor y organista 1º de la Metropolitana Iglesia del Pilar de Zaragoza» y autor de otro manuscrito en torno a la modulación titulado *Llave de la modulación extraña*, en el cual explicaba «el modo de hallar con brevedad todos los términos de la escala por la 7ª diminuta, formándola en varios signos»¹⁰², lo que proporciona una nueva conexión con el término *extraña* que aparecía en las modulaciones de Lidón a través del acorde de séptima disminuida. Tras citar a Ferreñac junto con los otros autores anteriores, Aranaz concluye con un interesante comentario acerca de la supremacía del oído sobre las reglas:

Estos son todos los escritos que hemos podido hallar sobre la modulación y que verdaderamente todos ellos son muy útiles para que los compositores y organistas se puedan instruir en este ramo tan importante; pero debiendo ser ciertas y seguras las reglas de las ciencias y las artes, nos parece que muchas de las que se dan en estos escritos, no lo son, pues las vemos derogadas por autores del mejor gusto; y podríamos testimoniarlo con muchos pasajes de varias obras que tenemos en nuestro poder en que con mucho placer del oído, se ven quebrantadas las que se dicen reglas¹⁰³.

A pesar de que Aranaz cita la obra *Dialectos músicos* del padre Santa María¹⁰⁴ como obra de referencia acerca de las reglas de modulación, lo cierto es que esta obra no trata el tema de la modulación, entendiéndose como el paso de un modo a otro a través de enlaces armónicos. De hecho, el trabajo de Santa María mantiene un tono bastante arcaico al defender el sistema hexacordal, las reglas del canto llano, una descripción de los acordes posibles y las reglas de contrapunto. Quizás el comentario de Aranaz se refiera a un uso de Santa María para la palabra *modulación*, en referencia al enlace entre dos armonías. Efectivamente, este autor indica la conveniencia de mantener las notas

¹⁰¹ RCSMM, Roda Leg. 200/2403, pp. 59-60.

¹⁰² *Ibid.*, p. 141.

¹⁰³ *Loc. cit.*

¹⁰⁴ SANTA MARÍA, Francisco de: *Dialectos músicos, en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía*. Madrid: Imprenta de Joaquín Ibarra, 1778.

comunes al enlazar dos acordes, aunque el contexto es completamente distinto al considerado por Aranaz:

Que las modulaciones sean proporcionadas, procurando que los sonidos de las consonancias precedentes estén enlazadas con las consonancias que se les siguen; porque si no hay algún sonido, que las ate, son enteramente extrañas, como de otro tono, o modo, y por consiguiente el oído las desapueba por los intervalos desproporcionados, que de las unas a las otras resultan¹⁰⁵.

Según las anteriores comparaciones, puede deducirse que el *Compendio teórico y práctico de la modulación* de José Lidón es una obra que debe considerarse fundamental en la tratadística española sobre composición de finales del siglo XVIII. Se sitúa en la línea de otros trabajos que consideran el proceso modulante utilizado y la utilización de armonías y de enlaces complejos, pero con una mayor aportación en cuanto a usos y variedad de posibilidades. Además, la inclusión de los calificativos de Lidón es el más rico de cuantos han trabajado este campo en este periodo, lo que proporciona una interesantísima información para aplicar al análisis de la música de la época.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 186.

CAPÍTULO VI. UNA METODOLOGÍA ANALÍTICA PARA LA MÚSICA LITÚRGICA DE JOSÉ LIDÓN

Según se desprende del capítulo anterior y de la parte biográfica, José Lidón fue un músico comprometido con la enseñanza musical y buen conocedor de las prácticas pedagógicas y compositivas de su época. Sin embargo, la misma práctica de enseñanza —básicamente de carácter oral y transmisión directa de maestro a discípulo— conlleva una escasez de documentación conservada. Si a ello le sumamos la dispersión de manuales de organistas que copiasen extractos de sus reglas de acompañamiento y composición o de cuadernillos copiados por alumnos —probablemente incompletos o con escuetas instrucciones textuales— resulta que la obra conservada es forzosamente discreta e incompleta, lo que no impide vislumbrar un mayor conocimiento que, por desgracia, no fue recogido por el compositor en un tratado completo sobre composición y teoría musical que hubiese servido como fuente idónea para acometer el análisis de su música haciendo uso de sus propios criterios teóricos.

No obstante, creemos que es posible completar este panorama teórico para poder comprender la música del periodo con las aportaciones de otros autores —considerando la relación o cercanía con la figura de Lidón— que proporcionen interesantes aportaciones a la ya de por sí multiforme teoría de este periodo.

En este sentido, muchos de los términos y consideraciones que se incluyen en los trabajos teóricos de esta época permiten una mejor comprensión de la música. Algunos ejemplos se han estudiado en el tratado de modulación de Lidón, del cual se desprenden algunas interesantes deducciones. Así, de sus indicaciones y ejemplos se observa una relativamente escasa importancia de la lejanía de tonalidades, un interés en las calificaciones de los procesos armónicos o la importancia otorgada a la línea del bajo fundamental, puntos todos conectados a la teoría de finales del siglo XVIII. Una adecuada comprensión, por ejemplo, de lo que en la época se consideraban tonalidades —*términos* o *modos*, según la propia terminología— cercanas, aspecto nada consensuado en los diferentes trabajos, permitirá evaluar correctamente las modulaciones. Incluso la misma consideración de tonalidad permite entender de diferentes maneras el hecho mismo de la modulación, como se discutirá en este capítulo.

No se puede entender el siglo XVIII sin aceptar la heterogeneidad en todas sus manifestaciones musicales, tanto prácticas como teóricas. Junto a la proliferación de géneros —con la permeabilidad de sus características formales y expresivas— el cambio de consideración de la música instrumental o la aparición de nuevos espacios de recepción y creación de la música, la teoría musical transcurre desde las compilaciones de reglas puramente prácticas para acompañar (armonizar) y componer mediante rápidos esquemas aprendidos hasta la especulación más exhaustiva que combina elementos del cientifismo ilustrado con volubles referencias a las pasiones y sentimientos humanos combinadas con reglas para educar el tan deseado *buen gusto*.

Así, la teoría musical del periodo —no solo española sino europea— está formada por un denso entramado que, arrancando de antiguos preceptos, avanza entrecruzándose, convergiendo y divergiendo, pero que acaba conformando un tronco en el que se observa un esfuerzo cada vez más intenso a lo largo del siglo por consolidar un sistema musical basado en leyes y parámetros concretos, tales como el de la tonalidad misma o las relaciones funcionales de las armonías, que nos permita realizar consideraciones objetivas sobre la música. No es este el lugar para un estudio

exhaustivo de estas cuestiones, aunque se aportarán algunas visiones para contextualizar adecuadamente aspectos de la teoría española que sirvan para complementar la teoría musical de José Lidón¹. Algunas ideas se muestran de las dos tradiciones teóricas principales: la teoría de los grados de la escala (*Stufentheorien*), asociada tanto a las antiguas reglas de finales del siglo XVII sobre la práctica del bajo continuo como a los trabajos de Georg Joseph Vogler y Gottfried Weber de finales del periodo, y la teoría funcional (*Funktiontheorien*), que tiene sus raíces en las consideraciones desarrolladas básicamente a través de los trabajos de Jean-Philippe Rameau y que cristalizaría en la teoría musical de Hugo Riemann en el siguiente siglo.

La teoría de finales del siglo XVIII supone realmente una solución de compromiso entre estas dos tradiciones, aportando cada una sus propias consideraciones para una teoría más completa. En esta posición, y para el caso español, se encuentra el ya citado *Tratado fundamental de la música* de José Teixidor, cuya exhaustividad es de gran interés para completar aspectos terminológicos y compositivos útiles para la propia teoría de Lidón.

La validez de esta utilización del tratado de Teixidor y de otros autores españoles debe ser corroborada de manera más firme en otros trabajos más amplios mediante estudios comparativos con otros compositores. Sin embargo, ya se han destacado diferentes puntos que muestran la relación entre Teixidor y Lidón para considerar que acudir a este tratado es, al menos, suficientemente razonable. En primer lugar, la equivalencia de los puestos que ambos músicos desempeñaron en un mismo entorno musical, el de la Real Capilla y el Real Colegio como organistas, vicemaestros y maestros de composición, permite suponer que se desarrollaron con los mismos, o al menos muy cercanos, criterios didácticos. Para esta cuestión, el testimonio de los colegiales Pedro Herrero y Lorenzo Nielfa, conectando la actividad docente de los dos, es muy relevante, ya que permite observar que el paso de un alumno de un maestro a otro no parecía suponer ninguna dificultad. En segundo lugar, se ha descrito cómo los ejercicios pedagógicos de Lidón responden exactamente a cuestiones formales descritas por Teixidor en su tratado. Existen diferencias en otros aspectos, como en el estudio de las modulaciones, como se ha tratado, pero no son conceptuales y los capítulos teóricos que las tratan muestran muchas más conexiones que divergencias.

Otros autores complementan una prospección en la teoría musical española del último cuarto del siglo XVIII, como los indicados en la interesante relación de autores proporcionadas por Pedro Aranaz al tratar el tema de la modulación, como se presentó en el anterior capítulo. Así, los *Dialectos músicos, en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía* publicados en 1778 por el padre Francisco de Santa María, el tratado de Antonio Eximeno *Del Origen y Reglas de la Música con la historia de su proceso, decadencia y restauración*, en su traducción al castellano de 1796, o el *Plan Completo de Composición Fundamental* de Pedro Aranaz se han considerado por incluir conceptos relacionados con la teoría expuesta por José Teixidor.

Los parámetros musicales que las fuentes describen o mencionan deben ser complementados con otros escritos de carácter estético que incluyan los elementos expresivos y menos sujetos a sistematización pero igualmente presentes en la música del periodo formando parte sustancial de la música. El uso de los tópicos es un ejemplo, aunque su empleo en la música española y su tratamiento en la teoría darían para un

¹ Para esta contextualización europea, véase CHRISTENSEN, Thomas (ed.): *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, del cual algunos artículos se citan a continuación.

nuevo y más exhaustivo estudio. Para plantear un acercamiento a esta cuestión, diferentes obras nos proporcionan interesante información al respecto. Además de los escasos conceptos estéticos incluidos por Santa María o Aranaz en sus obras, se incluyen en este capítulo las consideraciones sobre los procedimientos expresivos que incluyen Tomás de Iriarte en su poema *La Música* y Miguel López Remacha en su *Arte de cantar y compendio de documentos músicos respectivos al canto* de 1799.

La relación estructura-expresión-significado de los tópicos y de los elementos armónicos y formales es compleja y rica en la música de este periodo. Para un acercamiento a estas cuestiones en la música religiosa de Lidón, se consideran los dos niveles de construcción y comprensión musical definidos por el análisis semiótico de Kofi Agawu para la música del periodo clásico², modelo de gran interés para un acercamiento que pretende ser un punto de partida para posteriores investigaciones sobre la música española del siglo XVIII.

El trabajo de Kofi Agawu presenta una interesante definición del proceso analítico de una obra musical, muy útil para exponer los pasos seguidos en este capítulo. Para Agawu «analizar es desmontar los elementos constituyentes y mostrar cómo interactúan entre sí para configurar un mayor, aunque no necesariamente unificado, conjunto»³, mientras que el proceso que involucra el juicio musical sobre la obra debe considerar el contexto humano en el que se desenvuelve. Sin embargo, ambas actividades mantienen una «relación dialéctica con la teoría», invocando sus diferentes postulados.

No pretendemos, para abordar un análisis de la música de Lidón, una aplicación completa y exhaustiva de los planteamientos de Agawu, quien parte de un universo de tópicos extraídos a partir de la música de los compositores clásicos canónicos, como Mozart y Haydn, y lo incorpora junto a una metodología de cuño schenkeriano. No obstante, es de gran utilidad la división en dos campos que realiza para plantear su metodología analítica. Así, Agawu utiliza la terminología de Roman Jakobson para considerar un nivel interno estructural de la música (*introversive semiosis*) —formado principalmente por elementos armónicos que permiten crear la estructura y la cohesión musical— y un nivel superficial expresivo (*extroversive semiosis*) —compuesto por los tópicos musicales que relacionan la música con el mundo exterior—. Según Agawu, para la música del periodo clásico es innegable «la mutua presencia de cualidades analizables respecto a estos dos procesos de semiosis»⁴.

Estos conceptos nos llevan a comprender la música clásica como objeto perteneciente a una región en la que los planteamientos teóricos de tipo más escolástico, como las reglas de contrapunto, las construcciones de acordes, las directrices sobre enlaces determinados de armonías, la definición de las distintas cadencias, las relaciones entre los modos —todo ello perteneciente al nivel estructural—, interaccionan con multitud de elementos expresivos, generalmente procedentes de procesos de adopción de códigos que deben ser compartidos por los oyentes y que se relacionan con el entorno social y cultural. Sin embargo, estas dos áreas no están claramente definidas en sus fronteras. Es posible que los elementos expresivos, como los tópicos musicales, puedan organizarse a lo largo de la obra musical de manera que influyan en su propia

² AGAWU, V. Kofi: *Playing with signs. A semiotic interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

³ «To analyze is to take apart and to show how constituent elements interact with one another to create a larger, not necessarily unified, whole» (*Ibid.*, p. 4).

⁴ «the mutual presence of qualities that are analyzable with respect to the two processes of semiosis» (*Ibid.*, p. 23).

estructura. Por otra parte, los elementos internos estructurales, como las secuencias armónicas, pueden contener —y lo hacen a menudo— elementos de carácter simbólico expresivo, tal y como el propio metalenguaje de la época parece anunciar. Para comprender esta interacción de elementos, el gráfico aportado por Agawu y reproducido a continuación (figura 6.1) es muy clarificador. En él, las dos áreas *introversiva* y *extroversiva* se introducen en la zona real de interacción en la que se desarrolla la música, aunque son capaces de atravesar sus límites y alcanzar las regiones opuestas. Así, un análisis debe considerar esta interacción de elementos para buscar una mayor comprensión de la música o del procedimiento de transmisión de significado. En palabras del autor, «con el fin de escuchar la música clásica de una manera provechosa, se necesita comprender la continuada dialéctica entre la superficie referencial cargada de significación y el ineludible contrapunto del fondo sin el que esa superficie no puede existir»⁵.

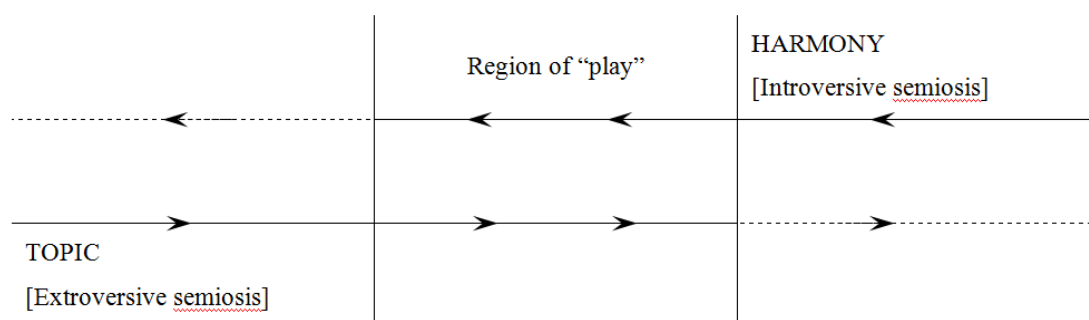


Ilustración 6.1. Modelo de interacción entre los elementos estructurales y expresivos según Kofi Agawu⁶.

Según este modelo y la necesidad expuesta de acudir a la propia teoría de la época, es necesario buscar la alusión a los elementos estructurales (armonía, modos, procesos modulantes) y a los expresivos (figuras retóricas, tópicos musicales) en la teoría del periodo considerado: el último cuarto del siglo XVIII. Para la música vocal religiosa de José Lidón, la presencia del texto religioso se muestra como un elemento indispensable para ser atendido. En 1817, ante el nombramiento de Mariano Rodríguez de Ledesma como maestro supernumerario de la Real Capilla, se planteó la duda de «si su composición para el canto eclesiástico (que necesita penetrar el sentido y la expresión de la letra)» sería «conforme a lo que la liturgia respectivamente exige»⁷, en un claro manifiesto de la importancia de reflejar con la música el significado del texto. Más interesante es el propio criterio de Lidón cuando, ante la actuación de Juan Bros en la oposición de la catedral de Málaga de 1807, indicaba que las cualidades para un buen maestro de capilla debían contemplar tanto «la parte científica de su arte» como «el buen estilo del canto expresivo y significativo». La relación ente texto y música debe actuar, por tanto, en el nivel estructural —o científico— y en el expresivo o superficial, por lo que un análisis adecuado de este tipo de música debe abordar ambas áreas.

⁵ «In order to hear Classic music in a rewarding way, then, one needs to apprehend the continuing dialectic between a referential surface loaded with signification and the inevitable contrapuntal background without which that surface cannot exist» (*Ibid.*, p. 79).

⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷ AGP, Personal, C^a 7306, Exp. 1.

Hacia los elementos estructurales: el concepto de tonalidad en las teorías musicales del siglo XVIII

La música de finales del siglo XVIII se describe hoy a menudo en términos analíticos que presuponen la validez de determinados conceptos, a menudo solo desarrollados y sistematizados en la teoría del siglo siguiente. Un ejemplo muy claro es el propio concepto de la tonalidad, cuya construcción a lo largo del siglo es consecuencia de diferentes tradiciones y prácticas. Aunque fue utilizado como término por Alexander Chorón en 1810 como diferenciación de la música moderna fijando su atención en las relaciones de subdominante y dominante frente a la tónica⁸, no fue hasta la década de 1830 cuando se popularizó como un concepto musical objetivo definido y concreto. En palabras de François-Joseph Fétis, la tonalidad es la «colección de relaciones necesarias, tanto sucesivas como simultáneas, entre las notas de la escala»⁹. Aunque sencilla y escueta, esta valiosa definición recoge dos de los aspectos más importantes que han considerado los trabajos teóricos compositivos del siglo XVIII. En primer lugar la idea de «relaciones necesarias» nos remite a un conjunto de reglas específicas que validan o permiten determinados movimientos de los sonidos frente a otros considerados como inapropiados o incorrectos, lo que es ya una elección para la creación de una sonoridad determinada. En segundo lugar, dichas relaciones no se definen en un espacio amplio de sonidos, sino entre las «notas de la escala», es decir, en un conjunto definido y finito de sonidos organizados según un modelo concreto.

La definición de Fétis es una consecuencia del pensamiento del siglo XIX, heredero de las diferentes corrientes dieciochescas que focalizan la atención en las construcciones de escalas o en las relaciones armónicas. La exposición de Brian Hyer para las dos tradiciones teóricas principales del siglo XVIII presentes en la anterior definición es clarificadora a este respecto:

Mientras que tanto Chorón como Fétis recurrieron a los mismos recursos teóricos, hay sutiles pero cruciales diferencias entre sus definiciones de *tonalité*. Al contrario que Chorón, quien enfatiza las relaciones entre las armonías, Fétis pone su atención en el orden y posición de los sonidos en una escala. Esta diferenciación corresponde a las dos principales tradiciones históricas de la conceptualización teórica sobre la música tonal: las teorías funcionales de Rameau y Riemann, por un lado, y la teoría de los grados de la escala de Weber y Schenker por el otro. Todas las teorías tonales pueden ser entendidas en términos de una tradición o de la otra, o de un híbrido (como en el caso de Fétis) de las dos. Dos cualidades básicas comunes a los dos discursos son (1) la noción de que la música tonal tiene un contenido conceptual, donde las armonías se refieren bien a una tónica (en las *Funktiontheorien*), bien a una escala (en las *Stufentheorien*), siendo ambas comprendidas como la base de la música y la manera de volverla inteligible; y (2) el uso de un metalenguaje —uso de etiquetas discursivas como “dominante” o “subdominante” o de códigos como los números romanos— para expresar la orientación referencial de estas armonías¹⁰.

La tradición de los grados de la escala tiene sus raíces en la práctica del bajo continuo que desde el siglo XVII aportó fórmulas de construcción de acordes sobre determinados movimientos del bajo y se movió en el terreno de la enseñanza directa y oral, utilizando reglas prácticas y teóricas en una combinación que priorizaba fundamentalmente las primeras. Están relacionadas con esta práctica las colecciones de

⁸ HYER, Brian: «Tonality», en Thomas Christensen (ed.): *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 726-752, cita en p. 726.

⁹ «La tonalité se forme de la collection des rapports nécessaires, successifs ou simultanés, des sons de la gamme» (FÉTIS, François Joseph: *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris: Schlesinger, 1844, p. 22).

¹⁰ HYER, B.: «Tonality»..., p. 733.

partimenti italianas a las que se hacía alusión en el anterior capítulo, los manuales de acompañamiento y también conceptos como el de la *Regla de la Octava*, ya presentada como tal en el trabajo teórico de François Campion, *Traité d'accompagnement et de composition, selon la règle des octaves*, en 1716¹¹. Esta tradición aportó dos elementos fundamentales a la música del siglo XVIII. Por un lado, la creación de una serie de códigos sonoros concretos, unas relaciones armónicas que correspondían al uso de determinados grados de la escala y que, sin ser de por sí una teoría sobre la tonalidad, colocaron definitivamente sus cimientos. Por otro lado, la concepción de que un conjunto concreto de sonidos organizados según una escala comprendía el material a ser utilizado en la composición. Este aspecto, mucho más antiguo desde luego, se materializó en el siglo XVIII en las escalas mayor y menor, aun con las variantes de esta última, y permitió relacionar una tonalidad con una escala determinada, es decir, con un espacio sonoro concreto.

Sin embargo, a pesar de que pudiera estar implícito o intuido en las reglas de formación de acordes sobre los grados de la escala, esta teoría no abordaba convenientemente el asunto de las fuerzas de creación de movimiento, de tensión y reposo establecidas a través de la relación entre dominante y tónica, que supone el punto central y de partida de la teoría funcional que se desarrolló a través de los escritos de Jean-Philippe Rameau. Según Joel Lester¹², la actividad teórica de Rameau responde a las aspiraciones de la Ilustración dieciochesca y desarrolla unas premisas en diferentes trabajos comenzando por su *Traité de l'harmonie* de 1722¹³. En primer lugar, las fuentes de todas las armonías son los acordes tríada en posición fundamental —como elemento consonante— y de séptima de dominante —como elemento disonante—. En segundo lugar, considera el sonido fundamental como el generador de cualquier acorde tríada y de séptima, independientemente de las inversiones. En tercer lugar, el movimiento de un acorde a otro se entiende como un movimiento del sonido fundamental, con lo que la sucesión armónica es una línea de bajos fundamentales y no de grados de la escala. Por último, el movimiento del bajo fundamental es el que otorga el sentido de la tonalidad y, concretamente, el movimiento entre el acorde de séptima de dominante y el acorde de tónica, con lo que la coherencia tonal se consigue repitiendo este modelo, aunque sea a diferentes grados.

El espacio tonal de Rameau se completa de manera simétrica con la armonía de subdominante. Sobre un cuarto grado —un bajo fundamental a distancia de quinta inferior de la tónica, en lugar de una quinta superior— se construye un acorde con quinta y sexta que incluye una disonancia que debe resolver en el acorde de tónica. De esta manera el espacio se concibe como un acorde tríada de tónica que está situado en el centro de dos acordes disonantes, el de subdominante a una quinta inferior y el de dominante a una quinta superior. El movimiento cadencial entre estos dos polos y la tónica es el generador de todas las relaciones armónicas para Rameau, aspecto que desarrollará en su *Génération harmonique* de 1737. Así, la tonalidad se asocia al

¹¹ LESTER, Joel: «Rameau and eighteenth-century harmonic theory», en Thomas Christensen (ed.): *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 753-777, cita en pp. 756-757.

¹² *Ibid.*, pp. 759-760.

¹³ Rameau desarrolla su teoría a lo largo de varias décadas en diferentes trabajos: *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722), *Nouveau système de musique théorique* (1726), *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement* (1732), *Génération harmonique* (1737), *Démonstration du principe d l'harmonie* (1750), *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754) y *Code de musique pratique* (1761).

dinamismo de estas dos cadencias: la cadencia perfecta (*cadence parfaite*) que forma el movimiento dominante-tónica y la cadencia irregular (*cadence irreguliere*) del movimiento subdominante-tónica, en lugar de asociarse con movimientos entre las armonías de los grados de la escala sin una aparente jerarquización de sonidos. Por tanto, como indica Hyer, «como en una constelación, estas tres armonías (la tónica, dominante y subdominante) comprenden lo que Rameau denomina *modo*»¹⁴.

El propio José Lidón incluía en su *Compendio teórico y práctico de la modulación* la anteriormente comentada referencia al bajo fundamental como «el que debe figurarse mental en todas aquellas armonías, así consonantes, como disonantes» y la línea de bajos fundamentales era utilizada para los ejemplos modulantes de su manual. También Eximeno y Teixidor recogían similares definiciones, y en el caso de este último, es indiscutible que adoptó el mismo concepto de Rameau sobre el *modo* en su *Tratado Fundamental de la Música*. El capítulo quinto —*Del modo o término en general*— incluye la siguiente definición:

Llámase modo o término en la música al orden prescrito entre los sonidos que forman tanto la melodía como la armonía ocasionada por la serie o progresión de las quintas. Bajo este supuesto, los tres sonidos fundamentales indicados por los signos F-fa, C-ut y G-sol y las armónicas o consonantes de cada uno de estos tres sonidos, esto es, sus terceras mayores y sus quintas, compondrán el modo mayor de C-ut. Esta serie de quintas o B.f. [bajos fundamentales] fa, ut, sol, en la cual C-ut ocupa el centro, puede ser mirada como representante del modo mayor de C-ut. Siendo esto cierto, C-fa, G-ut y D-sol nos representarán el modo mayor de G-ut; y Bb, F, C el modo mayor de Fa-ut¹⁵.

La misma definición es recogida por Antonio Eximeno. En el capítulo tercero del libro III de su tratado, indica:

La determinación del modo depende esencialmente de las cadencias; y como todas se derivan de la perfecta y de la imperfecta, serán dos los movimientos primarios del bajo fundamental aptos para determinar el modo, el uno de quinta hacia abajo o de cuarta hacia arriba como *Sol Do*, y el otro de cuarta hacia abajo o de quinta hacia arriba como *Fa Do*¹⁶.

La mayor implicación de estos conceptos de Rameau tiene que ver con la concepción del espacio tonal. En el caso de la teoría de las escalas, cada tonalidad puede asociarse a una escala diferente, con lo que la compartimentación o separación de los espacios tonales está más definida. En el otro caso, al estar constituido por las relaciones de las tres armonías, es fácil trasladar el modelo de Rameau a otras alturas sin que ello implique un cambio completo del conjunto sonoro. Según Hyer, en la teoría de Rameau la preocupación se centra en la momentánea resolución de la disonancia, del movimiento del bajo fundamental hacia una cadencia inmediata, respondiendo a la necesidad expresiva local, de manera que es muy sencillo trasladarse de una tónica a otra por medio de modulaciones que conectan las relaciones dominante-tónica en una construcción que tiene más que ver con la acción dramática que con un diseño musical abstracto¹⁷.

De esta manera, el espacio tonal, tanto el interior formado por los grados y armonías de una escala, como el exterior formado por los diferentes modos, se concibe durante el siglo XVIII de diferentes maneras que aluden a una relación espacial, con representaciones gráficas o adjetivos que remiten a la cercanía o lejanía y que permiten conformar una red abstracta en la que grados y modos se relacionan entre sí. Jérôme

¹⁴ HYER, B.: «Tonality», pp. 733-734.

¹⁵ TEIXIDOR J.: *Tratado Fundamental...*, p. 12.

¹⁶ EXIMENO, A.: *Del origen...*, p. 81.

¹⁷ HYER, B.: «Tonality»..., p. 740.

Joseph Momigny definía en 1806 la distribución de los grados de la escala alrededor de la tónica según un modelo heliocentrista, como planetas alrededor de un sol distribuidos en distancias crecientes que sufren la atracción gravitacional de la tónica¹⁸, pero otros autores extendían estas mismas consideraciones a las relaciones entre los modos. Así, en lugar de que el espacio tonal de los modos esté formado por unidades discretas (tonalidades asociadas a una escala), establecían una malla de relaciones entre los modos que formaba un infinito campo cuya cohesión se establece por las relaciones funcionales y en el cual los límites de cada tonalidad no están tan definidos. La figura 6.2 permite observar gráficamente esta diferenciación. En la primera representación (a), las tonalidades son conjuntos cerrados en un espacio discreto en los cuales se coloca una música determinada que puede viajar a otra tonalidad mediante un proceso de modulación. El segundo modelo (b) es mucho más fluido con una representación de un espacio continuo, sin transiciones definidas. La música recorre diferentes centros tonales en los que aparecen cadencias pero sin salirse de un espacio homogéneo considerado todo él como el de la tonalidad principal.

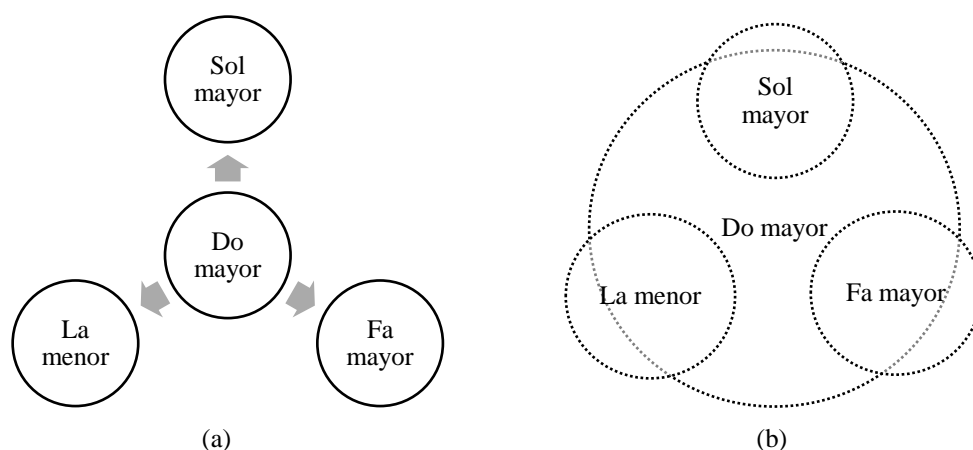


Figura 6.2. Representaciones gráficas del espacio tonal.

Estas dos representaciones conectan directamente, a pesar de la distancia temporal, con la teoría de Arnold Schoenberg, deudora finalmente de la tradición funcional, quien definió perfectamente la cuestión planteada sobre la consideración del espacio tonal:

La combinación de notas y acordes alterados con, por otra parte, progresiones diatónicas, incluso en fragmentos no cadenciales, era considerado por los teóricos antiguos como modulación. Esto es un estrecho y, por tanto, obsoleto concepto de la tonalidad. No se puede hablar de modulación a menos que una tonalidad haya sido abandonada definitivamente y por un tiempo considerable, y otra tonalidad se haya establecido tanto armónicamente como temáticamente. El concepto de «regiones» es una consecuencia lógica del principio de *monotonalidad*. De acuerdo con este principio, cada digresión de la tónica se considera dentro de la tonalidad mientras mantenga con ella una relación, ya sea directa o indirecta, cercana o remota. En otras palabras, hay solo una tonalidad en una pieza, y cada segmento considerado formalmente como otra tonalidad es solo una región, un contraste armónico dentro de aquella tonalidad¹⁹.

¹⁸ MOMIGNY, Jérôme Joseph: *Cours complet d'harmonie et de composition après une théorie neuve et générale*. Paris: Bailleul, 1806, vol. I, p. 26, cit. en HYER, B.: «Tonality»..., pp. 732-733.

¹⁹ SCHOENBERG, Arnold: *Structural Functions of Harmony*. Londres: Faber and Faber Limited, 1954, ed. en castellano traducción de Juan Luis Milán Amat: *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona, Labor, 1990, pp. 39-40.

Las dos anteriores consideraciones, al igual que los diferentes acercamientos al concepto de tonalidad, coexistieron y se alimentaron mutuamente durante el periodo de la música clásica, e incluso ambos fueron utilizados por los mismos compositores según el género al que se enfrentasen. La primera representación supone un modelo adecuado para algunas músicas instrumentales, como las que se basan en las formas de sonata, en donde las secciones se identifican con tonalidades establecidas o con viajes entre ellas. La segunda se ajusta más a un modelo vocal que debe recorrer los afectos cambiantes de un texto dado. Lo importante en esta reflexión es considerar que la concepción de tonalidad y de relaciones entre tonalidades —*modos* o *términos*— es flexible y adaptable a cada música concreta. Además, es necesario acudir a los conceptos manejados por cada autor, si es posible, para poder conocer lo que entiende personalmente al respecto, ya que acometer el análisis de una obra sin conocer lo que el autor entiende como tonalidades cercanas o lejanas puede conllevar errores en el resultado. Por ejemplo, el teórico alemán Gottfried Weber (1779-1839), definió los diferentes grados de relación entre tonalidades mediante un doble sistema que consideraba tanto la similitud del conjunto de sonidos de dos escalas —tonalidades diferenciadas en una alteración en la armadura— como el paralelismo funcional [figura 6.2).

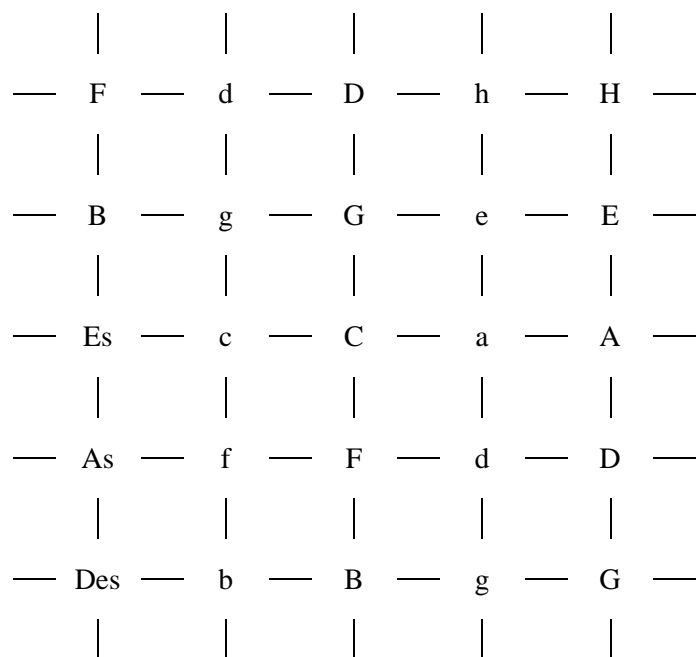


Figura 6.2. Red de relaciones entre las tonalidades según G. Weber²⁰.

Así, tal y como indica Weber, Do mayor tiene una relación de primer grado con las tonalidades de Sol mayor, Fa mayor, La menor y Do menor (conectadas directamente en la red), mientras que tiene relación de segundo grado con aquellas que están conectadas con las de primer grado, como Re mayor, Sol menor, Mi menor, Si bemol mayor, Re menor, Fa menor, La mayor y Mi bemol mayor. La jerarquización de los modos con respecto a uno de partida que incluyó Teixidor en su tratado, estudiado en el siguiente apartado, mantiene similitudes y diferencias con el anterior modelo. Por ejemplo, realiza una primera diferenciación entre modos *adjuntos* (Sol mayor y Fa mayor en el anterior

²⁰ WEBER, Gottfried: *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*. Mainz: Schott, 1824 (2ª ed.), vol. II, p. 81, cit. en BERNSTEIN, D. W.: «Nineteenth-century harmonic theory...», p. 786.

ejemplo) y *relativos* (los modos menores cercanos) que conduce a prácticamente las mismas relaciones, pero luego los clasifica por distinto grado de cercanía. Por otra parte, en ningún momento considera que Sol menor sea un relativo cercano a Do mayor, probablemente porque supone que destruye la sonoridad de la dominante del modo principal y con ello la coherencia funcional del conjunto, prueba de que el modelo *monotonal* al que se refería Schoenberg es más adecuado para las consideraciones de este autor. Otro ejemplo está en la definición de Teixidor de que «el modo de Ca, fa, ut, sol, se llama modo principal, y el de cada uno de sus quintas, alta y baja, esto es, el de G y F, son llamados modos conjuntos o asociados al de C-ut»²¹, estableciendo así un amplio espacio para Do mayor que contiene los modos de Sol mayor y Fa mayor.

La tradición de *partimenti* italiana se acerca también a este modelo amplio de tonalidad definido por Teixidor y deudor de la teoría de Rameau. Al abordar el estudio de los contenidos de los *partimenti* y en concreto los de clase V, según se definió en el anterior capítulo, Sanguinetti advierte lo siguiente para lo que él denomina *scale mutations*:

Una pieza de música —incluso el más simple *partimento*— está escasas veces confinada en una sola escala; más a menudo, abandona la escala en la que comenzó para entrar en una nueva. Los maestros napolitanos llamaron a este procedimiento *terminazione di tono* o *uscita di tono* —literalmente, fin o salida de tono—. [...] La noción de cambio de escala [*scale mutation*] tiene afinidades obvias con la idea de modulación, pero los dos conceptos difieren de manera significativa. La teoría tonal moderna, influenciada por los pensadores organicistas como Schenker y Arnold Schoenberg, tiende a concebir las modulaciones en términos de grandes desplazamientos de estructuras tonales que comprenden unidades formales relevantes temáticamente, como las secciones de transición en la forma sonata. Por el contrario, un cambio de escala es un evento local, a menudo confiado a unos pocos compases (o incluso a fragmentos de compases). Su función es práctica, específicamente para colocar correctamente acordes sobre el bajo por medio de la identificación de la escala (o fragmentos de escala) adecuada en un momento dado²².

Las anteriores consideraciones nos llevan a entender un espacio tonal en el que los tránsitos por otros modos —las *regiones* que indicaba Schoenberg— son flexibles y no suponen el abandono de la tonalidad principal, estando al servicio del color momentáneo de la música y de la expresión local de un determinado afecto probablemente relacionado con el texto. En este sentido, la división por áreas tonales de una obra musical debe realizarse con cautela y con esta concepción en mente.

Los elementos estructurales: terminología de tonalidades y armonías

Una de las primeras consideraciones en la teoría de la época es la denominación de las diferentes tonalidades, o *modos* según su propia terminología. La transición entre las denominaciones antiguas, herederas del sistema de los modos eclesiásticos, convive en este periodo con denominaciones que toman como base la tónica y añaden algún calificativo que denota la construcción de una escala mayor o menor a partir de dicho sonido. El primer ejemplo de esta situación lo encontramos en el cuadernillo *Explicación de la composición* de Lidón que ha sido objeto de estudio en el anterior capítulo y cuyo incompleto final incluía denominaciones para algunos modos. En ellas, se mezclan las dos nomenclaturas para algunos de ellos, utilizando la nota tónica nombrada según el sistema de solmisación antiguo y la indicación de que la escala se construye con tercera mayor o menor o la referencia modal con la indicación del

²¹ TEIXIDOR J.: *Tratado Fundamental...*, p. 12.

²² SANGUINETTI, G.: *The art of Partimento...*, pp. 158-159.

transporte. Dado que este sistema expuesto por Lidón no es completo por las propias características de la fuente, es necesario acudir a otros teóricos (tabla 6.1).

Denominación moderna	Pedro Aranaz	José Lidón	José Teixidor
Do mayor	5º tono	Csolfaut 3ª mayor	C-ut
La menor	7º tono	-	A-la
Sol mayor	8º tono	Escala de octavo tono	G-ut
Mi menor	3º tono	Elami 3ª menor	E-la
Re mayor	5º punto alto	Dlasolre 3ª mayor	D-ut
Si menor	7º punto alto	Bfabmi 3ª menor	B-la
La mayor	8º punto alto	Alamire 3ª mayor	A-ut
Fa# menor	3º punto alto	Ffaut 3ª menor	F#-la
Mi mayor	5º dos puntos altos	Elami 3ª mayor o quinto tono segundo punto alto	E-ut
Do# menor	1º medio punto bajo	Csolfaut sostenido	C#-la
Si mayor	8º dos puntos altos	Bfabmi 3ª mayor u octavo tono segundo punto alto	B-ut
Sol# menor	7º medio punto bajo	-	G#-la
Fa# mayor	8º medio punto bajo	Ffaut sostenido 3ª mayor	F-ut sostenido
Re# menor	1º medio punto alto	Elami 3ª menor o tercer tono medio punto bajo	D#-la
Do# mayor	5º medio punto alto	-	C-ut sostenido
La# menor	7º medio punto alto	-	A#-la
Fa mayor	6º tono	-	F-ut natural
Re menor	1º tono	-	D-la natural
Sib mayor	Segundillo o 1º punto bajo	-	Bb-ut
Sol menor	2º tono	-	G-la
Mib mayor	6º punto bajo	-	Eb-ut
Do menor	1º punto bajo	-	C-la
Lab mayor	8º medio punto alto	-	Ab-ut
Fa menor	2º punto bajo	-	F-la
Reb mayor	5º medio punto alto	-	Db-ut
Sib menor	7º medio punto alto	-	Bb-la
Solb mayor	6º medio punto alto	-	Gb-ut
Mib menor	1º medio punto alto	-	Eb-la
Dob mayor	5º medio punto bajo	-	Cb-ut
Lab menor	7º medio punto bajo	Alamire bemol o séptimo tono medio punto bajo	Ab-la

Tabla 6.1. Denominación de las tonalidades según Pedro Aranaz, José Lidón y José Teixidor²³.

En su *Plan Completo de Composición Fundamental*, Pedro Aranaz expone la relación terminológica para todas las tonalidades según su expresión moderna —coincidente con la actual— y antigua. Es posible comprobar cómo la denominación antigua entre Aranaz y Lidón es coincidente en las tonalidades que Lidón aporta esta información, salvo en la de Re sostenido menor, dado que Lidón lo considera como Mi bemol menor. La representación de la tónica e indicación del tipo de escala se completa con la terminología utilizada por Teixidor en su *Tratado Fundamental de la Música*, en el cual define los modos «iniciales o principales» como aquellos con los que «se puede principiar y acabar cualquier pieza armónica» a diferencia de los modos «progresivos o

²³ ARANAZ, P.: *Plan Completo de Composición Fundamental*, pp. 55-58 (RCSMM, Roda Leg. 200/2403); LIDÓN, J.: *Explicacion de la composición* (BNE, MP/4033/1); TEIXIDOR, J.: *Tratado Fundamental...*, p. 13.

transeúntes», los cuales «no pueden practicarse sino en el discurso de las piezas armónicas o composiciones de música tanto vocales como instrumentales» y que se identifican con modos enarmónicos de los anteriores (como Si sostenido mayor o La sostenido mayor) o que hacen uso de las dobles alteraciones (Fa doble sostenido mayor o Si doble bemol mayor).

Mientras Lidón no nos aporta información sobre el conjunto de tonalidades relacionadas entre sí según su proximidad, Teixidor establece esta red de relaciones a partir de la noción de *modo* tomada de la teoría de Rameau que se ha mencionado en el anterior apartado. A lo largo del tratado utilizará indistintamente la denominación *conjunto*, *asociado* o *adjunto* para referirse a los modos cuya tónica está a distancia de quinta de un modo primitivo. La importancia de estos modos *adjuntos* radica en su utilización en el discurso musical, ya que «será indiferente el transitar desde el modo principal al uno o al otro de sus conjuntos una vez que cada uno de ellos tienen dos sonidos fundamentales comunes con el modo principal»²⁴, definición que de nuevo se refiere a una concepción del espacio tonal amplia y no circunscrito a una sola escala.

Este establecimiento de las principales relaciones tonales queda completado con la definición de los *modos relativos* (menores para un modo primitivo mayor y mayores para uno menor) incluida en el capítulo décimo de la primera parte. Así pues, un modo mayor o menor tiene dos modos asociados, y cuatro modos relativos, clasificados de primer a cuarto orden, más un quinto, al cual «no se puede transitar con buen éxito, esto es, sin agravio del oído y alguna contravención a las leyes de la armonía progresiva, sin que preceda cláusula»²⁵. La tabla 6.2 incluye las relaciones que define el autor, utilizando denominaciones modernas de tonalidades:

Tonalidad inicial	Adjunto 1º orden	Adjunto 2º orden	Relativo 1º orden	Relativo 2º orden	Relativo 3º orden	Relativo 4º orden	Relativo 5º orden
Do mayor	Sol mayor	Fa mayor	La menor	Mi menor	Fa menor	Do menor	Re menor
La menor	Mi menor	Re menor	Do mayor	Fa mayor	Re mayor	La mayor	Sib mayor

Tabla 6.2. Modos adjuntos y relativos según J. Teixidor (*Tratado Fundamental de la Música*, cap. 10º).

Sin embargo, parece existir cierta confusión en lo que respecta a los relativos más alejados de cuarto y quinto orden. El capítulo decimo tercero, al tratar el «modo de transitar desde el modo primitivo o inicial a sus respectivos relativos y adjuntos»²⁶, es decir de las modulaciones, reorganiza de manera distinta esta clasificación (tabla 6.3), lo que puede ser un indicativo de la heterogeneidad de estas clasificaciones:

Ton. inicial	Adj. 1º orden	Adj. 2º orden	Rel. 1º orden	Rel. 2º orden	Rel. 3º orden	Rel. 4º orden	Rel. 5º orden	Rel. 6º orden
Do mayor	Sol Mayor	Fa mayor	La menor	Mi menor	Fa menor	Re menor	Do menor	-
La menor	Mi menor	Re menor	Do mayor	Fa mayor	Re mayor	Sib mayor	Si mayor	La mayor

Tabla 6.3. Modos adjuntos y relativos según J. Teixidor (*Tratado Fundamental de la Música*, cap. 13º).

²⁴ *Ibid.*, p. 12.

²⁵ *Ibid.*, p. 33.

²⁶ *Ibid.*, pp. 49-50.

En cualquier caso, es interesante observar cómo una tonalidad aparentemente tan alejada de la inicial, como es Fa menor de Do mayor (cuatro alteraciones de diferencia) es considerada dentro de la teoría de la época como un relativo al que poder modular de manera fácil y natural.

En relación a los modos menores y a su construcción, su terminología es proporcionada por Teixidor en el capítulo vigésimo, al tratar las ligaduras en el modo menor. Aquí define el autor los tres tipos de modo menor siguientes: *modo menor riguroso* (el que contiene el séptimo grado alterado un semitono ascendente), el *modo menor moderado* (el que contiene el sexto y séptimo grado alterados para evitar la segunda «superflua» desde el sexto al séptimo grado) y el *modo menor mixto* o *común* (sin ninguna nota alterada). Como pudimos observar en la comparativa entre la *Llave de la modulación* de Soler y el *Compendio* de Lidón, el primero utilizaba siempre un modo con el sexto grado alterado ascendentemente, lo que no corresponde con ninguna de las definiciones de Teixidor pero tiene más relación con el modo menor *moderado*, mientras que Lidón utilizaba esta concepción solo para los modos menores de Sol, Re, Fa y Do, utilizando el modo *común* para todos los demás.

Cercana a la anterior clasificación de Teixidor, pero menos detallada, es la que realiza Antonio Eximeno. La relación entre los modos está determinada para este autor por el hecho de que la armonía del primer grado de cada modo esté contenida en el modo inicial. Así pues, denomina modos *análogos* a los que cumplen esta condición y *desemejantes* a los que no la cumplen, lo que conduce a un conjunto de relaciones mucho más reducido. Según el propio Eximeno, «el modo mayor tiene dos modos análogos de tercera mayor que son los de la quinta y de la cuarta; y tres de tercera menor que son los de la sexta, segunda y tercera», mientras que para el modo menor «son análogos los mayores de la tercera y de la sexta y el menor de la cuarta», indicando además que «aunque la armonía de la quinta por causa de las cadencias es de tercera mayor, sin embargo por razón de la armonía es más análogo al modo menor el menor de su quinta que el mayor»²⁷. Según esto, para las mismas tonalidades de referencia que para la clasificación de Teixidor, los modos análogos son los siguientes (tabla 6.4):

Modos análogos					
Do mayor	Sol mayor	Fa mayor	La menor	Re menor	Mi menor
La menor	Do mayor	Fa mayor	Re menor	Mi menor	-

Tabla 6.4. Modos análogos de Do mayor y La menor según Antonio Eximeno.

Las anteriores relaciones entre modos permiten concebir el espacio tonal completo que pudieran considerar estos autores en las composiciones musicales, el cual, como se observa, no está siempre igualmente definido. De esta manera, una modulación o transición desde Do mayor a Fa menor se comprende como más accesible que desde Do mayor a Re menor, según el modelo de Teixidor, a pesar de que si consideramos exclusivamente el criterio de notas comunes entre las escalas, pensaríamos que la primera es una modulación más alejada. La falta de homogeneidad en las descripciones nos alerta del cuidado necesario a la hora de adjetivar una modulación o el comportamiento tonal. Es necesario partir de una base en la que un amplio espacio tonal puede estar comprendido por diferentes elementos según cada autor e incluso cada

²⁷ EXIMENO, A.: *Del Origen y Reglas...*, p. 91.

género. En las conclusiones de nuestro trabajo extraeremos resultados que nos permitan conocer la concepción del propio José Lidón.

La construcción de los diferentes acordes y su terminología conecta de nuevo con las diferentes prácticas y tradiciones. Aceptando que el metalenguaje utilizado en la teoría musical de la época contiene no solo una carga clasificatoria o definitoria, sino que alude al significado musical, es razonable una detención en las diferentes denominaciones de los acordes.

Los autores abordan generalmente la terminología para el acorde perfecto y sus inversiones, aunque no disponemos entre los trabajos de Lidón de ninguna denominación. Por ejemplo, Francisco de Santa María, en sus *Dialectos músicos*, describe gran cantidad de acordes y sus cifrados aludiendo simplemente a los intervalos que los componen, aunque sí incluye denominaciones específicas para el acorde perfecto y sus inversiones. La tabla 6.5 recoge las diferentes denominaciones dadas por José Teixidor, Antonio Soler, Santa María y Pedro Aranaz, pudiéndose observar que la falta de consenso terminológico aparece en la segunda inversión del acorde perfecto.

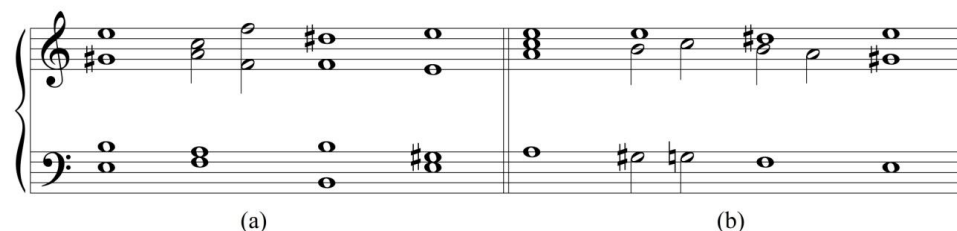
Terminología moderna	José Teixidor	Antonio Soler	Francisco de Santa María	Pedro Aranaz
Acorde perfecto mayor	<i>Consonancia perfecta de primer orden</i>	<i>Consonancia perfecta</i>	<i>Consonancia perfecta</i>	<i>Consonancia perfecta</i>
Acorde perfecto menor	<i>Consonancia perfecta de segundo orden</i>	<i>Consonancia perfecta</i>	<i>Consonancia perfecta</i>	<i>Consonancia perfecta</i>
Primera inversión de acorde perfecto	<i>Consonancia imperfecta</i>	<i>Consonancia imperfecta</i>	<i>Consonancia imperfecta</i>	<i>Consonancia imperfecta</i>
Segunda inversión de acorde perfecto	<i>Mínima consonancia</i>	<i>Consonancia compuesta</i>	<i>Consonancia menos perfecta</i>	<i>Consonancia de suposición</i>

Tabla 6.5. Denominaciones del acorde perfecto y sus inversiones según Teixidor, Soler, Santa María y Aranaz²⁸.

José Teixidor aporta dos denominaciones de gran interés para el resto de posibilidades de los acordes tríada. Así, denomina como *consonancias defectuosas o alteradas* a los acordes de quinta disminuida y de quinta aumentada, y *consonancias defectuosísimas o alteradísimas* a los acordes de tercera mayor y quinta disminuida, de tercera menor y quinta aumentada y de tercera aumentada y quinta aumentada. Esas denominaciones, como se trata más adelante, confieren a las cadencias en los que estos acordes están involucrados los mismos nombres. Es interesante observar que el acorde formado por tercera mayor y quinta disminuida, definido como *defectuosísimo* por Teixidor, es, no obstante, un recurso bastante utilizado por José Lidón como medio de alcanzar la dominante de un modo menor a través de un bajo descendente y de líneas cromáticas, ya que puede relacionarse fácilmente con el acorde de sexta aumentada francesa del que tanto uso hace en su *Compendio* y que siempre relaciona con el

²⁸ TEIXIDOR J.: *Tratado Fundamental...*, caps. 17 y 18; SOLER, A.: *Llave...*, pp. 47-48; SANTA MARÍA, F.: *Dialectos músicos...*, p. 170; ARANAZ, P.: *Plan Completo...*, p. 7.

calificativo de *extraño* o *extrañísimo*. No obstante, la manera de situar este acorde no es igual para Teixidor y para Lidón, ya que el primero lo construye en posición fundamental y el segundo en una inversión que acentúa el movimiento contrario entre bajo y tiple para alcanzar la dominante (ejemplo 6.1). El ejemplo 6.2 muestra este uso en los compases 66 a 69 de la *Lamentación Primera del Miércoles Santo* del año 1789, aunque transportado a la tonalidad de Fa menor.



Ejemplo 6.1. Uso de la consonancia *defectuosísima* por José Teixidor²⁹ (a) y José Lidón (b).

A musical score for a choir and orchestra. The score includes parts for Fl. I, Fl. II, VI. I, VI. II, Va., Vn. I, Vn. II, Ti., and Ac. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score starts at measure 66. The vocal parts (Fl. I, Fl. II, VI. I, VI. II, Va., Vn. I, Vn. II, Ti., Ac.) are marked with a piano (p) dynamic. The instrumental parts (Fl. I, Fl. II, VI. I, VI. II, Va., Vn. I, Vn. II, Ti., Ac.) are marked with a piano (p) dynamic. The vocal parts have lyrics: 'Ghi - me -'. The instrumental parts have lyrics: 'me -'.

Ejemplo 6.2. José Lidón: *Lamentación Primera para el Miércoles Santo* (1789), cc. 66-69.

Además de las anteriores denominaciones de acordes, Teixidor define otros que se encuentran asociados a algún grado concreto del modo y que denomina *asonancias*. Las dos primeras están directamente relacionadas con las dos disonancias que definía Rameau para referirse al movimiento hacia la tónica y las otras tres son realmente variantes de la segunda. La tabla 6.6 recoge para un modo mayor y otro menor las *asonancias* definidas por Teixidor, indicándose en la segunda columna el grado sobre el que se considera que se construye este acorde. Es por ello que la *asonancia de tercer*

²⁹ TEIXIDOR J.: *Tratado Fundamental...*, práctica nº 30-b.

orden se concibe como construida sobre un cuarto grado y no como una inversión del segundo.

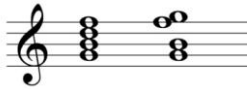
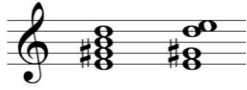






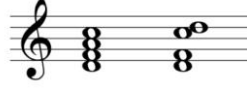
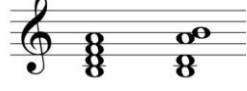
Asonancia		Grado	Do mayor	La menor
Asonancia de primer orden		V		
Asonancia de segundo orden		IV		
Asonancia de tercer orden		IV		
Asonancia de cuarto orden		IV		
Asonancia de quinto orden		II		

Tabla 6.6. Asonancias de los modos mayor y menor según J. Teixidor.

Todas estas asonancias van asociadas a una manera correcta de ser resueltas en una armonía posterior. La asonancia de primer orden debe ser seguida del sonido tónico para formar una cláusula perfecta la cual «no tendrá todo el lleno de perfección debido, ni el carácter de reposo absoluto, sino cuando sobre el quinto sonido se haga tal asonancia»³⁰. Si esta asonancia es construida sobre cualquier otro grado «sin excepción de modo y término al instante debe estimarse como *dominante-tónico* del que la 7ª menor resultare cuarto sonido, y por tanto puede cometer cláusula final en él sin escrúpulo alguno por remoto que sea del modo primitivo o inicial de la oración armónica»³¹. En este punto Teixidor conecta de nuevo con la teoría de Rameau, de quien adopta la denominación de *dominant-tonique*, un acorde de séptima de dominante que sirve para cadenciar en otro grado, haciendo alusión a la modulación como medio de conectar diferentes tónicas sin que ello implique un cambio total de la escala.

La asonancia de segundo orden, por su parte, debe ser seguida del acorde de tónica, haciendo que la sexta escuchada sobre el cuarto grado en dicha asonancia pase a la tercera del acorde de tónica. Es esta precisamente la definición de cadencia *irregular* de Rameau como simétrica de la cadencia perfecta que relaciona el quinto grado y el primero. Por otra parte, las asonancias de tercer, cuarto y quinto orden preceden al acorde del quinto grado, incluso una posible variante de la asonancia de cuarto orden que incluye la sexta menor sobre el cuarto grado en lugar de sexta menor configurando la construcción del acorde de sexta napolitana. Las asonancias de segundo orden son,

³⁰ *Ibid.*, p. 83.

³¹ *Loc. cit.*

desde el punto de vista actual, inversiones del acorde de segundo grado con uso o no de la séptima. Sin embargo, lo que determina la diferenciación es el acorde en el que dichas asonancias resuelven. Francisco de Santa María alude a este mismo concepto cuando define la diferencia entre el acorde de *quinta y sexta* y el acorde de *baja dominante* —término que alude claramente al concepto de Rameau— también denominado de *grande sexta* y que coincide con la asonancia de segundo orden de Teixidor. Santa María distingue así que:

Cuando la consonancia está cifrada con un seis y un cinco [...] puede haber equivocación entre las consonancias de baja dominante o grande sexta y la de quinta con sexta, que aunque las dos se componen de unas mismas especies, son muy diferentes. Pero de esta duda se saldrá mirando la nota [del bajo] que se sigue. Si esta nota sube de grado, es consonancia de quinta y sexta; si sube de quinta o baja de cuarta, es de grande sexta³².

El hecho de que estos acordes se construyan asociados a determinados grados significa que se originan teniendo en mente un determinado bajo fundamental. Las asonancias de primer y segundo orden son interesantes porque permiten una *alteración* que enriquecerá esta línea de bajo como se verá posteriormente. Dichas alteraciones, tal y como las define Teixidor, son las indicadas en la tabla 6.7.





Asonancia	Do mayor	La menor
Alteración de asonancia de primer orden		
Alteración de asonancia de segundo orden		

Tabla 6.7. Alteraciones de las asonancias de primer y segundo orden según J. Teixidor.

La introducción de los anteriores conceptos, tanto en las relaciones entre tonalidades como en la denominación de las armonías, permite disponer de una terminología propia del periodo que será de utilidad para el estudio analítico de la música litúrgica de José Lidón de la tercera parte de nuestro trabajo.

Los elementos estructurales: líneas de bajos fundamentales y cadencias

Ya se ha introducido anteriormente la importancia otorgada por Lidón a la línea del bajo fundamental en las prácticas de su *Compendio*. Al igual que hacen otros autores de la época, Lidón considera el bajo fundamental de manera esencial para la composición, aunque solo podemos vislumbrar su importancia dado el poco material del que disponemos. Sin embargo, la presentación de un bajo fundamental y de un bajo real —o tal y como lo denominan los teóricos de la época, *cantante*, *aparente* o *sensible*— se encuentra en muchas de las descripciones de los trabajos teóricos.

Así, y continuando con la idea de remitir a los trabajos de Eximeno, Teixidor, Aranaz o Santa María, encontramos la siguiente definición por el primero de estos autores:

³² SANTA MARÍA, F.: *Dialectos...*, p. 211.

Es necesario pues distinguir dos clases de bajos, el uno *verdadero, real, natural o fundamental* en que la armonía se resuelva como en su origen o fundamento. El otro *aparente o artificial*, que toca muchas cuerdas que no son fundamento de la armonía. El compositor no está obligado a hacer fundamental el bajo de toda composición; antes bien esta resulta más artificiosa siendo su bajo parte artificial y parte fundamental; y este bajo mixto puesto por el compositor debajo de las voces agudas, siendo el que se oye siempre que la composición se ejecuta, se ha llamado en los capítulos antecedentes *bajo sensible*³³.

Pero es de nuevo Teixidor el que más abunda en este asunto. Efectivamente, la línea del bajo fundamental es un concepto clave para el autor en la construcción de la música ya que «según los intervalos que este cometa resultan, no solo las melodías, sino también la armonía simultánea y progresiva»³⁴, siendo «el árbitro y principal móvil, no solo de las consonancias, tanto perfectas como alteradas, sino de las disonancias: en suma de toda armonía y melodía tanto simultánea o equisonante y progresiva»³⁵. Las diferentes explicaciones dadas por el autor acerca de disonancias, ligaduras, modulaciones, inversiones, etc., tratan de resolver la situación partiendo de un bajo fundamental dado. Así, la mayoría de situaciones expuestas comienzan con una frase del estilo «cantando el b.f. las notas ut, fa, sol, ut,...».

Teixidor permite obtener una valiosa colección de tipos de bajos fundamentales, distribuida a lo largo de sus explicaciones y aludiendo a ellas al tratar diferentes aspectos de la composición. Los ejemplos proporcionados de cada tipo a continuación proceden directamente de Teixidor y no agotan las posibilidades de cada uno. Hay que indicar que el autor presenta los ejemplos en su realización a cuatro voces, mientras que aquí se presenta solamente la línea del bajo. Se indica asimismo el número de la práctica si el ejemplo procede del volumen *Prácticas de la Teoría de la Composición de Música*³⁶.

Bajos que utilizan la resonancia natural del cuerpo sonoro

Teixidor parte del fenómeno físico armónico, siguiendo la estela de Rameau, para obtener los intervalos más naturales por los que un bajo puede transitar. De esta manera, los primeros sonidos que *resuenan* con un cuerpo sonoro son los que forman quinta o tercera con el sonido fundamental y, en segunda instancia, los que se encuentran a distancia de tono o semitono.

El cuerpo sonoro haciendo resonar su 8ª, 12ª, 15ª, 17ª y 19ª, etc., deja oír dos intervalos de tercera. [...] El cuerpo sonoro, haciendo resonar su 12ª alta, es constante que esta segunda incluirá en su resonancia su quinta³⁷.

Esta cuestión, permite obtener una primera línea de bajos fundamentales considerada como más natural, agradable y progresiva, formada por estos intervalos:

Los intervalos de quinta subiendo y bajando son los que producen la más grata armonía progresiva, y por tanto deben ser preferidos a todo otro intervalo, pero si entre estos intervalos se intercala alguno de 3ª bajando [...] resultará la progresión melódica más varia. [...] Debe también reflexionarse que la progresión de quintas según el orden diatónico es más agradable bajando que subiendo. Lo mismo acaece en la de 3ªs. [...] Debe también tenerse presente, que los intervalos de tono y semitono subiendo cometidos por el b.f. no deben, por lo regular, pasar de

³³ EXIMENO, A.: *Del origen...*, p. 78.

³⁴ TEIXIDOR J.: *Tratado Fundamental...*, p. 112.

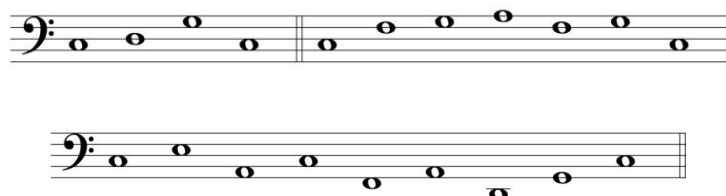
³⁵ *Ibid.*, p. 23.

³⁶ Editadas en facsímil junto al tratado de composición en TEIXIDOR J.: *Tratado Fundamental...*, desde la p. 354.

³⁷ TEIXIDOR J.: *Tratado Fundamental...*, pp. 17-18.

dos, y estos cometidos desde el cuarto sonido hasta el sexto del diapasón. [...] Estos dos intervalos de tono o semitono subiendo pueden ser cometidos por el b.f. algunas veces desde la tónica a la tercera del diapasón³⁸.

Algunos ejemplos proporcionan los bajos más sencillos de este tipo, pudiéndose complicar por la combinación de estos intervalos según lo anteriormente expuesto. Así, tomando como base el modo de Do mayor, se muestran en el ejemplo 6.3 algunas líneas *naturales* de bajos fundamentales, ya que solo proceden por intervalos de quinta —o cuarta—, tercera o de segunda con limitación a dos movimientos consecutivos:



Ejemplo 6.3. Líneas *naturales* de bajos fundamentales.

Otros autores coinciden en la misma definición de una línea natural de bajos fundamentales. En sus *Dialectos músicos*, Santa María recoge los tránsitos más fáciles y sencillos del bajo fundamental coincidiendo con Teixidor y los planteamientos de Rameau y aludiendo también al calificativo de *naturales*:

De cualquier sonido principal o fundamental, v.g. *ut*, se puede pasar según se quisiere a su quinta baja o alta; quiero decir, de *ut* a *sol* o a *fa*. El oído se inclina más pasar a *sol* que a *fa*, porque *sol* se oye en la consonancia de *ut* y por esto la quinta *sol* se llama *dominante*. [...] El clausular o modular más perfecto en el bajo fundamental es por quintas, porque de la sucesión de estas se forma la octava o gamma ordinaria natural o diatónica, y por consiguiente los modos o tonos naturales, y así se podrá mover del sonido principal a cualquiera de sus adjuntos (llámanse adjuntos las dos quintas alta y baja del sonido principal, que es el que determina el tono o modo). [...] De cualquiera consonancia perfecta se puede pasar a su tercera baja o alta, sean mayores o menores con consonancia perfecta, como de *ut* a *la*, o a *mi*, de *la* a *fa* o a *ut*, o de *ut* a *lab* o a *mib*, porque siempre hay sonidos que aten las dos consonancias; pero serán más útiles estos tránsitos siguiendo la gamma u octava que les sea natural. [...] Se advierte que el tránsito a la tercera baja es más natural³⁹.

Por su parte, Eximeno recoge este tipo de bajos fundamentales bajo la definición de *posturas conexas*. La presencia del calificativo natural para los movimientos hace de nuevo su aparición:

La misma experiencia nos enseña que de una postura no se va igualmente bien a cualquiera otra del mismo modo. De la postura de quinta *Sol Si Re Fa* se va más naturalmente a la armonía del modo *Do Mi Sol*, que no a la postura de la cuarta *Fa La Do Re*, o a la de la séptima *Si Re Fa La*. Es necesario pues que entre ciertas posturas de un mismo modo haya alguna conexión, en virtud de la cual la una reclame la otra; y cuanto más se atempere el bajo fundamental a esta conexión, tanto más regular será su modulación. La mencionada conexión se funda en tres propiedades que aunque no siempre puedan combinarse juntas, cualquiera de las tres basta para hacer regular la modulación del bajo fundamental y la armonía bien unida y ligada.

- I. Se llamarán conexas entre sí aquellas posturas, de las que resulte alguna especie de cadencia perfecta o imperfecta. [...]
- II. Son conexas entre sí aquellas posturas de las que resultan las disonancias perfectamente resueltas, con especialidad la quinta falsa y la séptima añadida a la tercera y quinta, que son las disonancias más regulares. Y supuesto que la resolución

³⁸ *Ibid.*, p. 22.

³⁹ SANTA MARÍA, F.: *Dialectos...*, pp. 176-178.

perfecta de estas disonancias se consigue moviéndose el bajo fundamental de quinta hacia abajo o de grado hacia arriba, también estos serán movimientos regulares del bajo fundamental. [...]

- III. Tienen mayor conexión entre sí aquellas posturas, cuyas armonías tienen más cuerdas comunes. De aquí resulta el movimiento del bajo fundamental de tercera bajando y subiendo, puesto que dos armonías cuyas fundamentales distan entre sí una tercera, tienen dos cuerdas comunes. Y de las tres propiedades dichas que hacen conexas las posturas, se concluye que el bajo fundamental se mueve regularmente por los intervalos de cuarta, quinta, tercera y de grado subiendo⁴⁰.

Líneas de bajos fundamentales con licencias

Teixidor define tres movimientos especiales del bajo fundamental denominados licencias de primer, segundo y tercer orden, las cuales se mencionaron al tratar el *Compendio* de Lidón. Una licencia queda definida como «una suspensión en las relaciones que las armonías progresivas deben al sucederse unas a otras»⁴¹. Indica además su precaución a la hora de utilizarse y solo sobre ciertos grados concretos. Las licencias son interesantes porque permiten algunas de ellas un pequeño tránsito del bajo por otros modos, retornando al inicial para la cadencia.

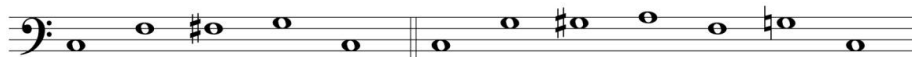
Licencia de primer orden: Se produce cuando el bajo fundamental procede por intervalos de tono o semitono descendentemente, advirtiéndolo Teixidor que «de manera alguna puede reiterarse» y que solo puede realizarse desde la tónica, dominante, subdominante o supertónica («segundo sonido del diapasón») por descenso de tono o semitono, según el modo. Algunas fórmulas son las presentadas en el ejemplo 6.4 para Do mayor y La menor, extraídas de los ejemplos descritos textualmente por Teixidor:



Ejemplo 6.4. Líneas de bajo fundamental con licencias de primer orden.

Para el último caso, indica Teixidor ser «tan dura que apenas puede hacerla soportable» pero que hay casos en que es preciso cometerla. Además, para el modo menor, esta licencia «no se podrá cometer por intervalo de semitono estando el b. f. en el sonido tónico ni en el cuarto»⁴².

Licencia de segundo orden: Consiste en alterar los grados cuarto o quinto del modo, teniendo que colocar armonía de sexta sobre el primero y de séptima menor o disminuida —*séptima diminuta*— sobre el segundo. Dos muestras sencillas del uso de esta licencia se incluyen en el ejemplo 6.5:



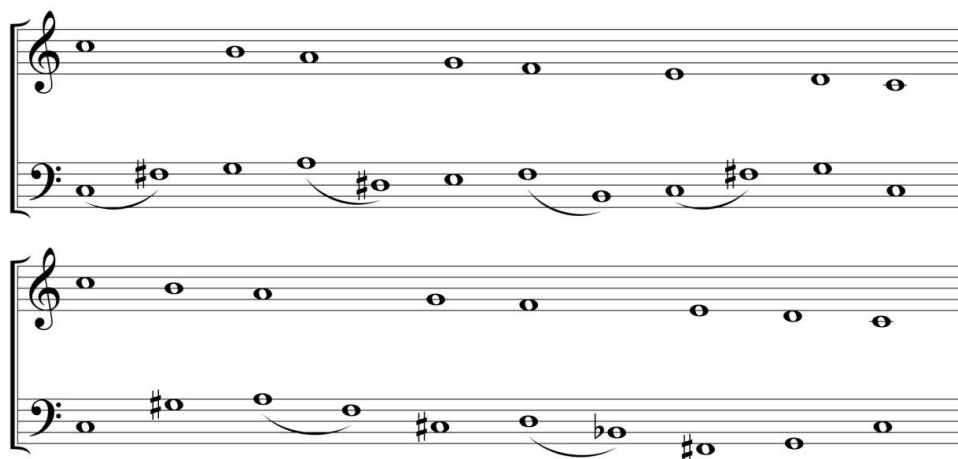
Ejemplo 6.5. Líneas de bajo fundamental con licencias de segundo orden.

⁴⁰ EXIMENO, A.: *Del Origen...*, pp. 84-86.

⁴¹ TEIXIDOR J.: *Tratado Fundamental...*, p. 19.

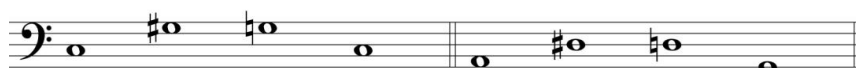
⁴² *Ibid.*, p. 23.

Lo más interesante de esta licencia es la posibilidad de atacar directamente la nota alterada sin pasar por la nota natural. Esto produce una gran variedad de casos al poder repetir el modelo de manera local para un grado. El uso de esta licencia se relaciona con los conceptos actuales de tonalización o dominante secundaria dentro de una tonalidad. La característica más importante es su consideración dentro de un mismo modo y no como parte de una línea modulante, de manera que su uso no supone una salida de la tonalidad establecida sino un aporte de nuevas sonoridades para un mismo modo. Los ejemplos que el propio Teixidor aporta de uso de esta licencia para armonizar una escala descendente —clave para mostrar que no considera una modulación en ningún momento— son clarificadores (ejemplo 6.6).



Ejemplo 6.6. Líneas de bajos fundamentales con licencias de segundo orden para armonizar una escala descendente⁴³.

Licencia de tercer orden: Se considera como tal el descenso cromático del bajo fundamental, de manera que el sonido al que se llega debe ser dominante del siguiente. El ejemplo 6.7 muestra el uso de esta licencia en modo mayor y menor:



Ejemplo 6.7. Líneas de bajos fundamentales con licencia de tercer orden.

Esta licencia es interesante ya que supone un cambio de dirección de la línea que el bajo comienza cuando procede de la tónica a la dominante o subdominante alterada, aparentemente un procedimiento alejado de una práctica armónica habitual, pero que sin embargo es presentada por Teixidor de forma natural.

Antonio Eximeno, por su parte, denomina como *irregulares* a los movimientos de bajo fundamental que no utilizan sonidos comunes en sus armonías, tal y como se indicó en el capítulo anterior al tratar las modulaciones irregulares definidas por este autor. Lo importante en el caso de las líneas de bajos fundamentales es detectar cómo considera, al igual que Teixidor, que determinados procedimientos, a pesar de ser aceptados, deben utilizarse con moderación por no ser tan naturales como los anteriores. Así, el movimiento de grado bajando, «con el que ni se hace cadencia ni se puede

⁴³ *Ibid.*, p. 21.

resolver perfectamente la séptima añadida a la tercera y quinta y todas las cuerdas de la segunda armonía son diversas de las de la primera» es el primer bajo irregular considerado, coincidente con la licencia de primer orden de Teixidor. A pesar de ello, Eximeno advierte que «aunque este movimiento sea irregular, no por esto se debe creer que jamás es permitido: las irregularidades son muchas veces los rasgos más bellos del genio». También es irregular para Eximeno el descenso del bajo fundamental por una serie prolongada de terceras, especialmente añadiendo a la tercera y quinta la séptima, que en tal caso resuelve siempre en octava de la siguiente armonía, serie que «resulta muy lánguida». Igualmente incluye el movimiento continuo de grado subiendo, «en que, aunque las séptimas resuelvan perfectamente en quinta, es difícil evitar las dos quintas». Para estos dos últimos movimientos, de tercera bajando y de segunda subiendo, concluye indicando que «después de tres posturas a lo más, se deben interrumpir con alguna especie de cadencia, especialmente cuando el bajo sensible es fundamental; porque de otro modo estos movimientos resultan irregulares»⁴⁴.

Líneas de bajos fundamentales para cláusulas

Las cadencias, o *cláusulas* según la terminología de la época, juegan un papel fundamental en las estructuras formales presentadas por Teixidor, dado que cada una de las frases concluye siempre con una cadencia, considerada como la manera de dividir y seccionar los periodos musicales. Es por ello que los diferentes tipos que el autor presenta en el capítulo decimo primero de la primera parte de su tratado y el séptimo de la segunda van asociados a fórmulas de bajo determinadas de las que el compositor puede extraer las que desee para su uso. Así lo indica cuando, tras explicar las estructuras formales que se presentaron en el estudio del cuadernillo de contrapunto de Lidón, añade que «las melodías de estas tres frases [del primer miembro de la oración armónica] se deben entresacar de las fórmulas propuestas»⁴⁵.

Las diferentes cláusulas explicadas por Teixidor son las siguientes:

- 1) *Cláusula perfecta*: Transición del bajo desde la tónica a la dominante y vuelta a la tónica, o en cualquier intervalo de cuarta subiendo o quinta bajando, siempre que sobre el sonido primero se coloque la 3ª mayor y la 5ª justa (*perfecta*) advirtiéndolo Teixidor de que el movimiento desde tónica a dominante se denomina *semicláusula perfecta*. En la resolución de la cláusula, Teixidor indica que «los antiguos compositores en casi toda cláusula final [...] dejaban sin 3ª el último sonido del b. f., pero es mejor la práctica de dejar la 5ª y hacer oír la 3ª porque esta es la especie decisiva del modo»⁴⁶.



Ejemplo 6.8. Cláusulas perfectas según J. Teixidor (*Tratado Fundamental...*, práctica nº 17)⁴⁷.

⁴⁴ EXIMENO, A.: *Del Origen...*, p. 87 para todas estas citas de Eximeno.

⁴⁵ TEIXIDOR J.: *Tratado Fundamental...*, p. 178.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁷ Los cifrados de los ejemplos de bajos no son de Teixidor. Para el acorde de 3ª menor y 5ª disminuida sobre el Si, incluyo el cifrado de 5ª disminuida cuando sea útil para la identificación correcta de la secuencia.

- 2) *Cláusula imperfecta*: Es aquella que se produce «cuando el b. f. transita desde el cuarto sonido de un modo a su sonido tónico», aunque en ella «no hace tan deseable el oído el sonido inicial del modo como en la cláusula perfecta»⁴⁸ (ejemplo 6.9).



Ejemplo 6.9. Cláusulas imperfectas según J. Teixidor (*Tratado Fundamental...*, práctica nº 19).

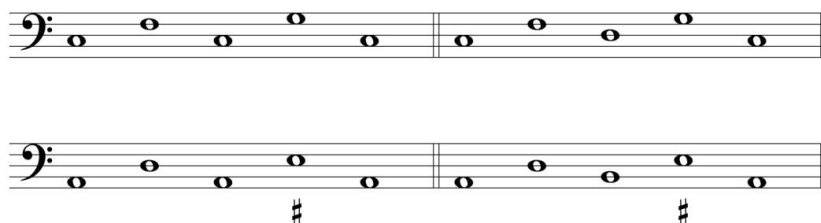
- 3) *Cláusula omitida o evitada*: es aquella en la que «habiendo el b. f. insinuado la cláusula perfecta, tanto en modo mayor como en menor, transitando desde un quinto sonido a un tónico, se coloca sobre el tal sonido quinto la 3ª menor en lugar de la mayor»⁴⁹ (ejemplo 6.10).



Ejemplo 6.10. Cláusulas omitidas según J. Teixidor (*Tratado Fundamental...*, práctica nº 21).

- 4) *Cláusula magistral*: Implica la combinación de la subdominante y de la dominante para alcanzar la tónica. Teixidor define tres tipos para la cláusula magistral, dos de ellos, a su vez, con dos posibilidades:

- a) *Cláusula magistral perfecta*: Sucesión de una cláusula imperfecta y de una perfecta. Una variante de esta cláusula permite interponer el segundo grado (ejemplo 6.11).



Ejemplo 6.11. Cláusulas magistrales perfectas según J. Teixidor (*Tratado Fundamental...*, prácticas nº 22 y 23).

- b) *Cláusula magistral imperfecta*: Sucesión de una cláusula perfecta y de una imperfecta (ejemplo 6.12).

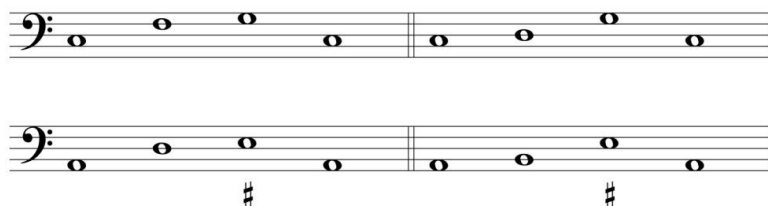


Ejemplo 6.12. Cláusulas magistrales imperfectas según J. Teixidor (*Tratado Fundamental...*, práctica nº 24).

⁴⁸ *Loc. cit.*

⁴⁹ *Loc. cit.*

- c) *Magistral abreviada*: Sucesión del cuarto o segundo grado seguido del quinto grado antes de la llegada a la tónica (ejemplo 6.13).



Ejemplo 6.13. Cláusulas magistrales abreviadas según J. Teixidor (*Tratado Fundamental...*, práctica nº 25).

- 5) *Cláusula defectuosa*: Teixidor la define como aquella que utiliza un movimiento de bajo fundamental de cuarta aumentada (cuarta mayor) o quinta disminuida (quinta falsa) y en donde se construye un acorde de quinta disminuida sobre el segundo sonido de este intervalo. Es una cláusula asociada al modo menor con la intervención del segundo grado, existiendo dos posible modelos, el segundo como un tipo de semicadencia al concluir sobre el quinto grado (ejemplo 6.14).



Ejemplo 6.13. Cláusulas defectuosas según J. Teixidor (*Tratado Fundamental...*, prácticas nº 27 y 28).

- 6) *Cláusula defectuosísima*: Es toda aquella que «además de hallarse la 5ª falsa en la consonancia del quinto sonido del diapasón se halla también la decena mayor, consonancia estimada por defectuosísima»⁵⁰. Es una cláusula igualmente relacionada con el modo menor, y debe advertirse la especial colocación de la tercera mayor colocada sobre segundo grado del modo⁵¹, la cual siempre debe estar colocada en una voz superior a la que contiene la quinta disminuida. Al tratar la *consonancia defectuosísima* definida por Teixidor se incluyó la manera de construir esta cláusula con el uso de dicha armonía (Ejemplo 6.1 (a)).

Con respecto a las cláusulas *defectuosa* y *defectuosísima*, Teixidor las relaciona directamente con el uso de las consonancias alteradas, indicadas en el anterior apartado, proporcionando casos en donde interviene el acorde de quinta aumentada (*defectuosa*) o el de quinta aumentada con tercera aumentada (*defectuosísima*) en lugar de los habituales, lo que proporciona interesantes melodías cromáticas.

- 7) *Cláusula irregular*: Se denomina así aquella cláusula en la que «las armonías no corresponden con el modo, género o término mayor o menor»⁵². Los ejemplos proporcionados por Teixidor se refieren a la alteración del cuarto grado (ejemplo 6.14).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 36.

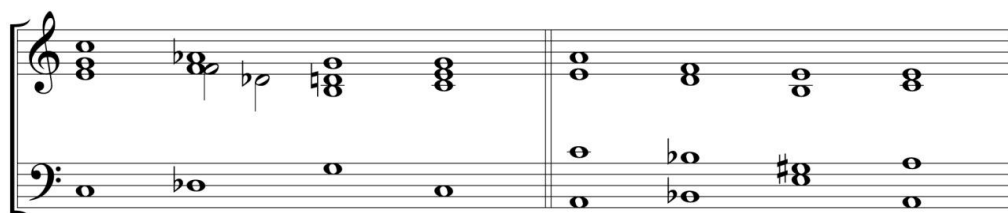
⁵¹ Teixidor se refiere a ese grado como el quinto sonido ya que al resolver en la dominante parece una relación dominante –tónica.

⁵² *Ibid.*, p. 37.



Ejemplo 6.14. Cláusulas irregulares según J. Teixidor (*Tratado Fundamental...*, prácticas nº 35 y 36).

Es interesante incluir una serie de variantes mencionadas por Teixidor para la cadencia *irregular* en las cuales los bajos fundamentales realizan «intervalos ajenos del diapasón característico del modo»⁵³. De esta manera, como una variación de las primeras cadencias, la cadencia irregular incluye el acorde de segundo grado rebajado, no solamente en su versión de sexta napolitana, sino en posición fundamental, como una simple variante de una línea natural que haga uso del segundo grado antecediendo a la dominante. En la segunda parte de su tratado, en el capítulo séptimo, Teixidor denomina justo este tipo de cláusula como cláusula *singular* o *caprichosa* (ejemplo 6.15).



Ejemplo 6.15. Cláusulas singulares o caprichosas según J. Teixidor (*Tratado Fundamental...*, práctica nº 36-a).

- 8) *Cláusula interrumpida* o *interceptada*: Lo que Teixidor presenta bajo esta denominación es realmente una serie de hasta cuarenta fórmulas en las cuales se incluyen, en el transcurso habitual de una cláusula perfecta o magistral, notas adicionales en la línea del bajo fundamental o se altera alguna de las consonancias habituales de manera que el impulso de la armonía progresiva queda interrumpido. Evidentemente caben aquí infinidad de procesos, algunos bastante sorprendidos y otros que priorizan una determinada progresión interválica del bajo y que realizan un tránsito pasajero por otro modo o que incluyen otros procedimientos anteriores. A continuación se presentan algunos ejemplos para modo mayor y menor, representativos de los incluidos por Teixidor (ejemplos 6.16) e indicándose las notas que interrumpen la cláusula principal entre corchetes.



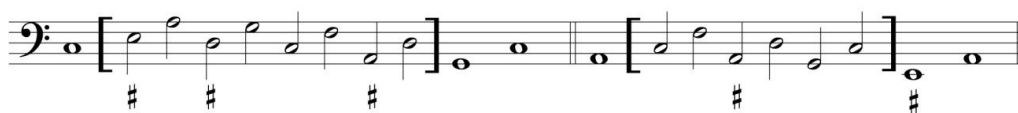
(a)



(b)

⁵³ *Ibid.*, p. 38.





(l)



(m)

Ejemplo 6.16. Cláusulas interrumpidas según J. Teixidor (*Tratado Fundamental...*, prácticas nº 37 (a), 38 (b)⁵⁴, 39 (c), 40 (d), 41 (e), 42 (f), 43 (g), 44 (h), 46 (i), 51 (j), 64 (k), 74 (l) y 75 (m)).

9) *Cláusula burlada*: esta cadencia es equiparable a la moderna denominación de cadencia rota. Teixidor la define como «aquella en que el b. f., después de tocar en la quinta del modo, en lugar de pasar al sonido tónico, transita al sexto sonido del diapasón»⁵⁵. Los ejemplos que incluye son interesantes al considerar también la alteración de dicho sexto grado y demuestran que la consideración de *burlada* se extiende a no concluir la relación dominante-tónica de la cadencia perfecta, pudiéndose utilizar otras soluciones (Ejemplo 6.17). Este procedimiento se relaciona directamente con el uso del mismo calificativo para algunas de las modulaciones que Lidón presentaba en su *Compendio*.



(a)



(b)

(c)

Ejemplo 6.17. Cláusulas burladas según J. Teixidor (*Tratado Fundamental...*, prácticas nº 79 (a), 81 (b), 82 (c)).

Líneas de bajos fundamentales modulantes

Todos los anteriores ejemplos de líneas de bajos fundamentales concluyen en el modo inicial con el que comenzaron, aunque algunas incluían armonías sorprendentes propias de otros modos. Tras estos bajos no modulantes, Teixidor describe «la manera de transitar de un modo primitivo, mayor o menor, a cualquiera otro de los incluidos en el sistema sin excepción de mayor o menor»⁵⁶. Sin embargo, como se ha comentado y a diferencia de José Lidón, para cada una de las relaciones posibles, el autor aporta una

⁵⁴ El ejemplo 6.16 (b) supone dos versiones más sencillas del anterior. Mantenemos este orden de presentación ya que es el utilizado por el propio Teixidor.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 52.

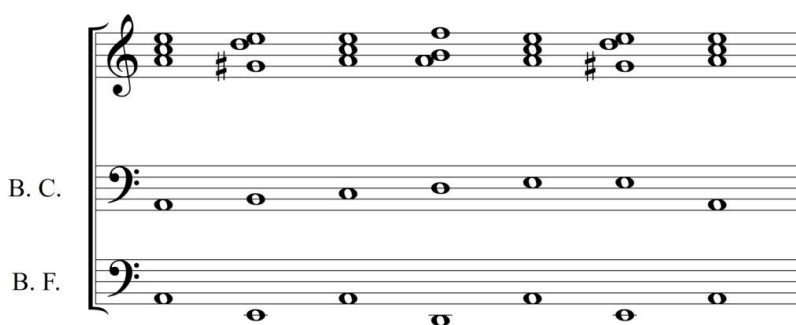
solución principal, generalmente corta, y alguna otra variante de la misma derivada o muy relacionada con ella, que conduce al modo final deseado. El ejemplo 5.84 del anterior capítulo es una muestra del tipo de prácticas presentadas por Teixidor, mucho más sencillas que los procedimientos de Lidón. Dado que para este tema contamos con la más útil fuente procedente del propio Lidón, junto con la comparativa realizada previamente de otros autores, remitimos a lo presentado en el estudio del *Compendio teórico y práctico de la modulación* del compositor.

Líneas de bajos cantantes

La utilización de las inversiones de acordes le permite a Teixidor introducir otra útil definición: la del *bajo cantante*, el bajo sonoro de la composición y al que Eximeno se refería como bajo *aparente o artificial*.

Por bajo cantante se debe entender una parte cantante grave, o un bajo que procede por las inversiones de la consonancia, ya como voz particular, ya como b. f.: esto es, deja de ser fundamento de toda la armonía simultánea, cuando en sus sonidos deja de oírse la consonancia perfecta, y en lugar de ella se oye la imperfecta, o mínima⁵⁷.

Si las líneas de bajos fundamentales suponían el cimiento de la composición y permitían, además, la introducción de determinadas categorías, las líneas de bajos cantantes ven multiplicadas enormemente sus posibilidades. De nuevo no tratamos de recoger la multitud de posibilidades para este elemento, porque lo más destacable es que a la línea melódica del bajo de una composición se le debe dedicar una especial atención en las composiciones y del que se puede partir para una construcción musical, como si fuera un elemento significativo importante *a priori*. Algunos ejemplos se relacionan directamente con los bajos que se incluyen en los tratados de acompañamiento, como el de Félix Máximo López, o con la mencionada *regla de la octava*. Es el caso del ejemplo 6.18, en el que Teixidor indica la manera de armonizar un bajo ascendente por grados en un modo menor. Si este ejemplo no aporta información adicional a los ejemplos de la regla de la octava, el ejemplo 6.19 permite observar que se ha utilizado el esquema básico sobre el bajo ascendente para la construcción de un pequeño fragmento musical a cuatro voces. Este mismo procedimiento puede extenderse a composiciones más amplias.



Ejemplo 6.18. Armonización de un bajo ascendente por grados conjuntos según J. Teixidor (*Tratado Fundamental...*, práctica nº 246/9).

⁵⁷ TEIXIDOR J.: *Tratado Fundamental...*, p. 82.



Ejemplo 6.19. Fragmento musical construido sobre un bajo ascendente por grados conjuntos según J. Teixidor (*Tratado Fundamental...*, práctica nº 246/18).

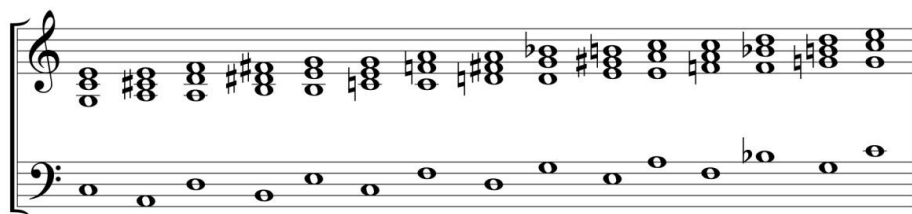
Líneas de bajos para determinados procedimientos armónicos

Tal y como se acaba de observar, el bajo cantante es un elemento que puede ser considerado en sí mismo como un destacado significante, como base elegida para la construcción musical. El uso de un metalenguaje concreto en las líneas de bajos fundamentales apunta también a esta dirección. El hecho de presentar determinadas líneas de bajos fundamentales como *naturales* o *irregulares*, con *licencias* o con inclusión de cadencias *perfectas* o *defectuosas*, apunta a la consideración de los elementos estructurales como posibles continentes de un significado, desde luego muy amplio, pero que supone la incursión de estos elementos en el área central que Agawu definía para la existencia de una pieza musical.

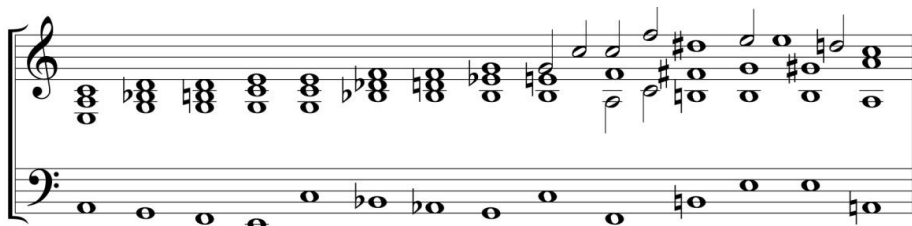
José Teixidor parte de algunas exigencias melódicas para el bajo o para algunas otras voces superiores para describir algunos procedimientos armónicos. Clasificar todos estos procedimientos no es nuestro objetivo, sino manifestar de nuevo que estos modelos o fórmulas compositivas se encuentran a medio camino entre el área estructural y el área expresiva de una obra.

Un ejemplo se encuentra en los bajos contruidos para poder sostener una línea cromática en alguna voz superior. En los capítulos 22º y 24º, Teixidor aporta un gran número de ejemplos en los que sobre un determinado bajo coloca melodías cromáticas en una o más voces superiores. El género mixto diatónico-enarmónico utiliza los semitonos diatónicos (*semitonos mayores*) y el género cromático-enarmónico los semitonos cromáticos (*semitonos menores*). Una gran cantidad de variantes son posibles, de las cuales se presenta alguna a continuación (ejemplos 6.20, 6.21, 6.22 y 6.23). Lo más interesante es detectar que acerca de estos ejemplos, Teixidor incluye algún comentario de tipo estético como «bella frase cromática» o que «el género cromático causa mucho mayor efecto bajando que subiendo»⁵⁸, muestra de esa incursión del elemento armónico en el terreno expresivo. Los siguientes ejemplos contienen toda la escala cromática en la voz de alto tanto en el modo mayor como en el menor.

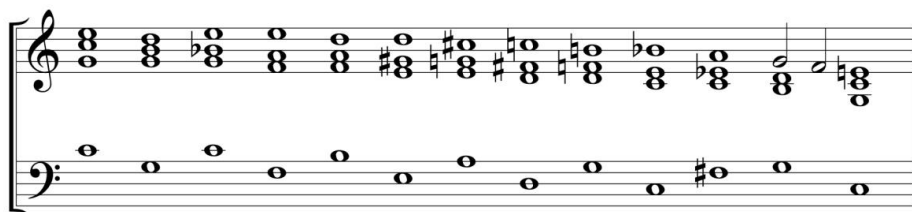
⁵⁸ *Ibid.*, p. 124.



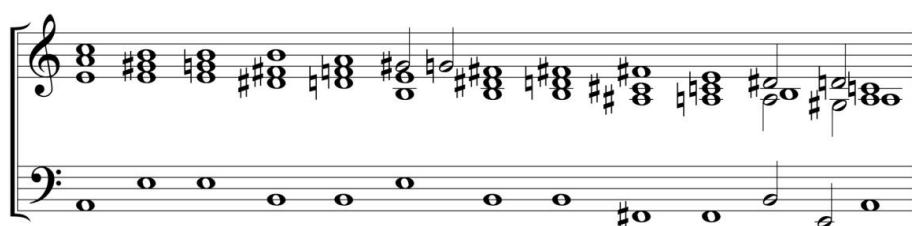
Ejemplo 6.20. Línea de bajos fundamentales para una línea melódica cromática ascendente en el modo mayor (TEIXIDOR, J.: *Tratado Fundamental...*, práctica nº 265/1).



Ejemplo 6.21. Línea de bajos cantantes para una línea melódica cromática ascendente en el modo menor (TEIXIDOR, J.: *Tratado Fundamental...*, práctica nº 265/4).



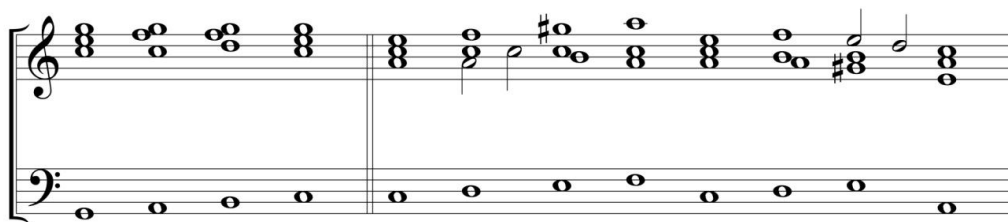
Ejemplo 6.22. Línea de bajos fundamentales para una línea melódica cromática descendente en el modo mayor (TEIXIDOR, J.: *Tratado Fundamental...*, práctica nº 266/7).



Ejemplo 6.23. Línea de bajos fundamentales para una línea melódica cromática descendente en el modo menor (TEIXIDOR, J.: *Tratado Fundamental...*, práctica nº 267/6).

Otros ejemplos muestran el procedimiento contrario: la construcción de bajos para una voz que permanece inmóvil, procedimiento que es denominado por Teixidor también como *modulación*, término que puede inducir a error si no se contextualiza adecuadamente. Así, el autor indica que «modular sería hacer cantar el bajo (mientras alguna o algunas de las partes agudas están en quietud) con tal arte, que de su procedimiento resulte el agudo varias especies del bajo, sin contravenir directamente a

las reglas generales de la armonía progresiva»⁵⁹. El ejemplo 6.24 muestra un uso sencillo de este procedimiento.



indicaba la importancia de que un compositor conociese «si el lenguaje que iba a utilizar era el de un hombre arrogante o humilde, audaz o tímido, agresivo o amable»⁶³.

En la teoría musical española observamos igualmente una conversión de los elementos de la retórica de comienzo de siglo a la descripción de procesos que involucran distintos parámetros musicales destinados a crear tópicos que permitan representar los diferentes afectos y pasiones humanas. Como ejemplo del pensamiento barroco, Pedro de Ulloa describe en 1717 las «figuras armónicas con que pueden adornarse las piezas» enumerándolas a continuación junto con la manera de realizarlas —procedimientos melódicos fundamentalmente— y el significado emocional asociado⁶⁴. La tabla 6.8 recoge las diferentes figuras de Ulloa, auténticas figuras retóricas similares a las recogidas por otros tratadistas europeos como Joachim Burmeister (1564-1629), Christoph Bernhard (1628-1692) o Adolf Scheibe (1708-1776)⁶⁵.

Nombre	Significado
<i>Pausa</i>	«Afectos llorosos»
<i>Repetición</i>	«Ferocidad, desprecio»
<i>Gradación</i>	«Amor divino»
<i>Complejo</i>	«Maquinación»
<i>Finalizante de la misma suerte</i>	«Sería afirmación o negación o reprensión de alguna cosa»
<i>Contraposición</i>	«Risa-llanto, quietud-movimiento»
<i>Ascensión</i>	«Exaltación a cosas altas o sublimes»
<i>Descenso</i>	«Servidumbre, humildad, depresión»
<i>Circulación</i>	«Voces que andan alrededor o que forman círculo»
<i>Fuga</i>	«Huida»
<i>Asimilación</i>	«Acciones o propiedades de alguna cosa»
<i>Abrupción repentina</i>	«Expresión de que una cosa se acabó presto»

Tabla 6.8. Figuras retóricas incluidas en el tratado *Música universal o principios universales de la música* de Pedro de Ulloa.

La transformación de estos conceptos a lo largo del siglo creará una rica colección de tópicos musicales. No es nuestra intención realizar una catalogación o enumeración completa de todos ellos, ya que dicha tarea no forma parte de los objetivos de este trabajo y es, por definición, un trabajo abierto, como el mismo Agawu recuerda al indicar la posibilidad de descubrir constantemente nuevos tópicos o reinterpretación de los existentes. Sin embargo, un recorrido por algunos de los autores que se están considerando y otros cercanos al entorno musical de José Lidón permite extraer algunos interesantes resultados.

⁶³ SULZER, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Vol. 1 Leipzig: 1792-94, cit. en AGAWU, V. K.: *Playing...*, p. 27.

⁶⁴ ULLOA, Pedro de: *Música universal o principios universales de la música*. Madrid: Imprenta de música de Bernardo Peralta, 1717, pp. 97-98.

⁶⁵ Para una colección de figuras retóricas proporcionadas por estos autores, véase MCCRELESS, P.: «Music...», pp. 857, 863 y 871.

Francisco de Santa María es especialmente escaso en estos detalles expresivos, aunque puede observarse en su trabajo una clara diferenciación de los anteriores conceptos de Ulloa, al referirse no a un elemento local melódico, sino a planteamientos globales para una pieza musical en relación al texto:

El compositor debe guardar el acento en lo que compone y poner de tal modo la música que exprese en el modo posible el concepto de lo que se canta, procurando, si es triste la letra, que la música sea triste y grave. Si la letra es festiva, que sea brillante y alegre la música. Si es amorosa, que sea la música suave y dulce, porque si la letra es patética o grave y la música es festiva, o al contrario, siendo la letra festiva, es fúnebre la música, con razón podrán decir los oyentes: esto es Miserere con tono de Aleluya, o Aleluya con tono de Sacrificio o Lamentación. Se advierte que los tonos de tercera menor son más proporcionados para lo patético, y los de tercera mayor para lo festivo, pero lo contrario se ve muchas veces primorosamente ejecutado; mas lo cierto es que las operaciones con bemoles son melancólicas y más suaves que las de sostenidos; y que las de sostenidos son por lo regular más festivas y brillantes⁶⁶.

Una valiosa contribución al universo de los tópicos musicales la realiza Tomás de Iriarte en su poema *La Música* de 1779. En el canto II realiza un recorrido por seis afectos humanos indicando los procedimientos musicales más apropiados para cada uno de ellos⁶⁷. Como indica Myriam Álvarez, estamos ante «la exposición de un código, en cierta manera convencional, que emparejaría estados emocionales con mecanismos estrictamente musicales»⁶⁸. Sin perder de vista el carácter poético de la obra, el cual puede hacer uso de sus propias estrategias de composición del texto, merece la pena resumir este código aludido con los recursos expresivos (tabla 6.9).

Afecto	Procedimientos musicales
Alegría	Modo mayor, compás señalado, aire vivo, gama diatónica, sonidos fuertes y veloces, frase cortas y perceptibles, acompañamiento con «varia sinfonía» (muchos instrumentos), bizarra ejecución, estilo cómico y parlante.
Paz y serenidad	Aire lento (adagio, andante), tono ni oscuro ni brillante, canto que no se aleje de su primera escala y sin ser difícil, extraño ni complicado, sin mucha expresión, fácil e inocente, sencillo y claro, acompañamiento sin disonancias, que apoye a media voz, con igual y uniforme movimiento.
Marcialidad	Modo mayor y brillante, compás binario, aire serio y arrogante (andante), notas firmes y claras acompañadas de octavas y quintas y terceras mayores, compases ordenados de dos en dos, periodos o frases cortas.
Tristeza	Modo menor, tono oscuro, género cromático, uso del <i>adagio</i> o <i>largo</i> , notas ligadas, canto profundo y largos silencios para el quebranto, armonía que se aumenta y fortifica con alguna disonancia para lo cruel, entonación blanda, interrumpida y con sonidos altos y penetrantes largos o rematados ásperamente para el llanto; movimiento agitado, canto que desordena el compás, se atrasa y se acelera y altera los intervalos de la escala para una pena excesiva.
Ira	Melodía extraña, gran contraste armónico, mezcla de diatónico y cromático, alterna lo débil y lo fuerte, lo agudo y lo grave, cambios de modo y de compás, cambios de tempo, modulaciones rápidas a otros tonos, cambios al unísono.

⁶⁶ SANTA MARÍA, F.: *Dialectos...*, pp. 206-207.

⁶⁷ IRIARTE, T.: *La Música...*, pp. 36-48.

⁶⁸ ÁLVAREZ, Myriam: «La retórica en *La Música* de Tomás de Iriarte», *El museo canario*, LIV-I, 1999, pp. 429-446, cita en p. 440.

Afecto	Procedimientos musicales
Terror	Modo menor, tonos graves, tempo lento, algunos impulsos violentos, sin señalar con demasía el golpe del compás para que no haya simetría, uso de contratiempos y suspensiones, figuras de diversas duraciones, género cromático, entonación profunda, orquesta con muchos bajos, trino y trémolo mordente para expresar la emoción, estruendo para lo horrendo y piano para lo lúgubre.

Tabla 6.9. Tópicos musicales para expresión de los afectos incluidos en el poema *La Música* de Tomás de Iriarte.

Si estos procedimientos son más inmediatos de identificar por una audiencia entrenada, el tópico de la existencia del *ethos* de cada modo siguió perviviendo en los trabajos teóricos que definían las características expresivas de las diferentes tonalidades⁶⁹. Aunque este tema excede los límites de este trabajo, incluimos un testimonio adicional al anteriormente expuesto de Santa María, el cual se limitaba a considerar el modo mayor o menor de una pieza. En su tratado de composición, Pedro Aranaz relaciona las posibilidades expresivas del violín para comunicar los diferentes afectos con las tonalidades empleadas:

Siendo el violín el alma de la orquesta, y en algún modo el que la rige y gobierna, debe todo compositor valerse de los modos o tonos que sean más propios en este instrumento para manifestar los efectos y afectos de las composiciones. 1º: Para las composiciones graves, serias, majestuosas y devotas, los modos más propios son los de Ut, Fa, y Sol, con 3ª mayor, y el de Re con menor. 2º: Para villancicos marciales y alegres, el Re y Mi mayores y también el Sol mayor. 3º: Para las piezas festivas el La, Si y Mi menores y el La mayor. 4º: Para las lúgubres, el Ut menor, Mib mayor, el Fa menor, y el Lab mayor. 5º: Para las placenteras y suaves, el Si, Re y La menores. 6º: Para los afectos de ira, terror, pasmo y desolación, son a propósito todos los modos usando de espiraciones y paradas, ya pasando de la música fuerte y violenta a la triste y pausada o al contrario. 7º: Para la música pastoril, son útiles todos los modos del violín. 8º: Para las piezas tristes o melancólicas, el Ut, Fa y Sol menores, y estos mismos pueden servir para las apacibles y dulces⁷⁰.

El interés de este testimonio radica en el hecho de que el pensamiento musical consideraba la capacidad expresiva intrínseca de cada tonalidad. Debe ser, por tanto, un parámetro musical sobre el que reflexionar a la hora de analizar la música de José Lidón, atendiendo a las posibles conexiones entre significado y uso de tonalidades concretas.

Dentro de este acercamiento a los elementos expresivos de la música del periodo, se muestran como fundamentales, dada la vinculación de su autor con José Lidón, los diferentes trabajos realizados por Miguel López Remacha en torno a la técnica del canto y a un estilo de cantar que exprese el buen gusto. Son trabajos en los que posiblemente haya mucho contenido procedente de las enseñanzas que recibió López del propio Lidón, tal y como se adelantó en el capítulo cuarto, aunque dada la inexistencia de una fuente que conserve directamente las indicaciones de Lidón como maestro de estilo de cantar, esta idea se mantiene solo como hipótesis.

En lo que respecta a la expresión de las emociones, López dedica un interesante apartado en el capítulo primero de la segunda parte —titulada como *Reglas generales que exige el gusto del canto*— a ciertos tópicos expresivos. Lo más destacable es que no

⁶⁹Un trabajo fundamental en este campo es STEBLIN, Rita: *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Rochester: University of Rochester Press, 1996.

⁷⁰ ARANAZ, P: *Plan Completo...*, p. 144.

estamos ante un trabajo teórico especulativo, sino ante un auténtico manual de enseñanza práctica del canto, por lo que estas consideraciones son de gran valor ya que suponemos su aplicación real en la práctica musical. En la introducción de este apartado, López resalta la necesidad de conocer estos elementos expresivos:

Mas como el idioma músico no carece de voces y frases capaces por sí mismas de mover el ánimo a toda suerte de afectos y pasiones, justamente debe el músico, aun en el caso de cantar sin letra, esmerarse en expresar y encarecer dichas frases, mayormente cuando esta práctica le dispondrá para que en adelante, manifestándole la letra sus sentimientos por medio de la melodía, pueda hacerlo más fácilmente. Pero por cuanto este es un idioma inarticulado, que presenta al juicio y a la razón sus conceptos y frases, en cierto modo oscuras y difíciles de comprender, y por lo mismo susceptibles a muchos sentidos diversos y opuestos entre sí, según la disposición que hallan en el ánimo de quien las oye y el modo e intención de quien las ejecuta, y no teniendo otro intérprete que el oído fino, armónico y delicado, y la natural puntuación de su recta ortografía, daremos algunas reglas generales para que mediante esta conozcan los principiantes el género, naturaleza y sentimiento de dichas frases, y puedan cantar con verdadera expresión y propiedad⁷¹.

A continuación, dedica su atención a describir algunos procedimientos para conocer esta «naturaleza y sentimiento» de las frases musicales. Como puede observarse, muchos de los procedimientos son comunes a los descritos por Iriarte en su poema:

Las frases que se escriben con puntillos son de naturaleza fuertes, varoniles y propias de un estilo marcial y belicoso, y así deben ejecutarse con esfuerzo y valentía para que surtan su efecto.

Las frases que forman una canturía apacible y deliciosa, escritas en el género diatónico y apuntadas comúnmente con ligados (que son caracteres del *portamento*) deben ejecutarse con dulzura y suavidad para que surtan su efecto. Estas mismas, si llevan poco aire o movimiento, son propias de un estilo tierno y amoroso, pero si se ejecutan con velocidad, a causa de la disminución de sus figuras o de la celeridad del compás, ya excitan el ánimo a afectos de júbilo y alegría.

Las frases que ordenando su canturía en intervalos dilatados (del género diatónico) como de sextas, octavas, décimas, etc., no se manifiestan ligadas o están apuntadas con acentos, forman un canto heroico, y deben ejecutarse con vigor y esfuerzo si han de surtir su efecto, pero valiéndose de la apoyatura ascendente para que formen un canto *stacato* o golpeado y ridículo.

Las frases que proceden en semitonos del género cromático o en distancias de cuartas de tritono o mayores, quintas falsas, séptimas menores y otras semejantes, si se escriben ligadas forman un estilo lamentable; y si sueltas un canto tétrico, propio para mover la pasión del miedo y del terror. Por tanto, debe observarse su puntuación para darlas el verdadero sentido⁷².

Especialmente relevante para el repertorio vocal de Lidón de la Real Capilla es el siguiente comentario, que alerta de la utilización moderada y respetuosa, aunque permitida de los efectos expresivos de la voz que López ha descrito a lo largo de su trabajo:

Pero si hablamos determinadamente con un cantor dedicado al sagrado culto, se hace forzoso advertir no de una expresión cómica a la letra, de suerte que incurra en la nota de inmodesto y descomedido. Es indecoroso al santuario aquel estilo arrogante y desahogado con que algunos arrojan, por decirlo así, las palabras y la voz como si cantaran en un teatro, o se hallaran en un festín. Y no es menos detestable la afeminación y liviandad con que otros parece pretenden enamorar a quien los escucha con una expresión muy encarecida o excesivamente alhagüeña. No apruebo yo la sentencia de los que dicen que en el templo es ociosa la expresión, pues aunque el cantor no debe divertir en el templo, debe mover, y para esto necesita expresar porque de lo

⁷¹ LÓPEZ REMACHA, Miguel: *Arte de cantar y compendio de documentos músicos respectivos al canto*. Madrid: Oficina de don Benito Cano, 1799, pp. 62-63. Un estudio completo de la obra de Miguel López Remacha en MORALES VILLAR, María del Coral: «Los tratados de canto en España...».

⁷² LÓPEZ REMACHA, M.: *Arte de cantar...*, pp. 65-67.

contrario no se le pediría que cantase. Solos aquellos merecen el premio, que saben conciliar el gusto y la expresión con el carácter del lugar, del objeto y demás circunstancias⁷³.

Esta colección de tópicos musicales forma parte del universo de tópicos —abierto y cambiante por naturaleza— al que Agawu se refiere como conjunto de elementos del nivel *extroversivo*. A pesar de que observemos coincidencias y de que las anteriores descripciones, incluso en su presentación por sus propios autores, parezcan categorías objetivas y claramente definidas, el fenómeno es, evidentemente, mucho más complejo. Según Agawu, los tópicos musicales presentes en una obra deben considerarse como puntos de partida, pero no identidades totales, siendo elementos sugerentes pero no exhaustivos, los cuales «conforman dinámicamente nuestra respuesta a la música clásica, sin determinar necesariamente sus límites»⁷⁴.

En los análisis de la música de José Lidón y de otros autores de este periodo debe prestarse atención, por tanto, a la presencia de estos elementos expresivos. El conocimiento de su significado real, si este concepto puede aplicarse, es, sin embargo, una tarea difícil si no imposible. Tal y como advierte Raymond Monelle⁷⁵, la relación entre el significante y el objeto significado es rica, compleja y multinivel, extendiéndose a un vasto campo de significados posibles.

En primer lugar, la relación entre un tópico y su significado expresivo se puede establecer —según cita Monelle respecto a la clasificación del padre de la semiótica Charles Sanders Peirce— en tres categorías: icono, índice y símbolo. El icono actúa como un signo imitativo del objeto significado, remitiendo a un significado por similitud. El índice se relaciona con el significado por medio de una relación de causa-efecto, relación más compleja y que se relaciona con el contexto sociocultural. Por último, el símbolo utiliza determinados códigos y convenciones que pueden tener muy poca o ninguna relación con el objeto significado.

En segundo lugar, un tópico puede conectar con una amplia red de significados posibles debido a la conexión con un significado inicial y la relación indicial. El ejemplo indicado por Monelle para este procedimiento es muy ilustrador. Un tópico de caza o de llamada realizado con la trompa —relación icónica al imitar el sonido que se produce realmente en esta actividad— puede conectar con la significación de la nobleza o el poder —aludiendo a quien realiza generalmente esta actividad—, a la aventura y a la valentía —relacionado con la acción que se desarrolla— o a la naturaleza y lo mitológico —según el lugar donde se realiza y su conexión con lo fantástico o lo no civilizado—. Por otra parte, la red de significados posibles puede construirse no a través del primer significado sino utilizando características musicales de un determinado tópico que remiten a diferentes posibilidades. En este último caso, podemos citar el recurso de utilización del género cromático, es decir, el de la melodía que transcurre principalmente por movimientos cromáticos. Iriarte relaciona este recurso con la tristeza, con la ira y con el terror, mientras que López Remacha lo relaciona con el estilo lamentable y tétrico. Lo que tienen de común estos sentimientos es un rasgo que se relaciona directamente con el movimiento cromático y con los intervalos difíciles de cantar como la séptima disminuida. Estos movimientos pueden definirse como poco naturales, al estar alejados del género diatónico, capaces, por tanto, de relacionarse con

⁷³ *Ibid.*, pp. 100-101.

⁷⁴ AGAWU, V.K.: *Playing...*, p. 34.

⁷⁵ MONELLE, Raymond: *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000. Los aspectos comentados aquí se encuentran principalmente en el capítulo segundo *The search for topics*.

aquello que no está controlado por leyes naturales, como lo mágico, lo sensual, lo aterrador o lo incomprensible.

Veamos un ejemplo de estas consideraciones en la música de José Lidón. Los compases 32 a 37 de la *Lamentación Primera del Miércoles Santo* del año 1789 se construyen sobre el texto «princeps provinciarum facta est sub tributo», que alude al estado en que ha quedado reducida la ciudad de Jerusalén, antes «princesa de las provincias» y ahora convertida en tributaria (ejemplo 6.25). Esta conversión se realiza muy claramente en la melodía utilizada por la voz solista. Para las palabras «princeps provinciarum», la melodía y los instrumentos transcurren por el arpeggio del acorde de tónica, aspecto relacionado con las notas firmes y claras acompañadas de octavas, quintas y terceras a las que hace mención Iriarte al tratar la expresión de la marcialidad. Además la melodía hace uso del puntillo, propio del «estilo marcial y belicoso» al que se refiere López Remacha. Sin embargo, la conversión que se produce al verse sometida «sub tributo» en la segunda parte de la frase se comunica mediante el uso de una melodía descendente cargada de cromatismos y del *saltus duriusculus*⁷⁶, presente en los dos intervalos de sexta mayor y el de séptima sobre la palabra «tributo», a la vez que, armónicamente, el panorama se oscurece con la aparición momentánea de la tónica de Mi bemol menor. Esta segunda parte se relaciona con el género cromático y los sonidos ásperos de la tristeza, el impulso violento o el trémolo del terror o con los cambios bruscos de comportamiento de la ira, tal y como describe Iriarte, pero también con los intervalos que López indica como expresión del estilo lamentable. Además, el comportamiento poco natural de la segunda parte, con saltos bruscos y complejos tras una divagación cromática alude a lo irregular o lo antinatural, a una conversión en la condición de la ciudad que nunca debía haberse producido, o al efecto, después de todo, de lo que transgrede la ley divina: el pecado. No hay por lo tanto un significado objetivo concreto, sino una red que relaciona sentimientos y significados que acaba por configurarse, en última instancia, por una audiencia preparada y entrenada en este tipo de códigos.

VI. I
VI. II
Va.
Vn. I y II
Ti.
Ac.

32
32
32

pp
pp
p
p
p
p

f
f
f
f
f
f

prin - ceps pro - vin - ci - a - rum fac - ta est sub tri - bu - to.

Ejemplo 6.25. J. Lidón: *Lamentación Primera del Miércoles Santo* (1789), cc. 32-37.

⁷⁶ Christoph Bernhard lo definía como un salto amplio y disonante no utilizado en el *stylus gravis* (MCCRELESS, P.: «Music...», p. 863).

No obstante, hay que actuar con cautela en estas observaciones, ya que la música puede hacer uso de sus propios elementos para la creación de variedad y color a lo largo de una composición sin necesidad de que medie la expresión de un texto. Es interesante a este respecto comprobar la estrategia de Lidón para otras dos composiciones sobre el mismo texto, correspondientes a los años 1797 y 1817, en las que comprobamos que efectivamente recurre a tópicos expresivos de la tristeza y del abatimiento.

Para la lamentación de 1797 (ejemplo 6.26), Lidón vuelve a recurrir a una amplia melodía arpegiada sobre las palabras «princeps provinciarum» y a una armonía natural que relaciona la tónica (Si bemol, ya que se ha producido previamente la modulación) con el cuarto grado. Sin embargo, para la segunda parte no opta por la aparición de la melodía cromática, aunque un intervalo de cuarta disminuida sobre la palabra «facta», un nuevo arpeggio sobre el más oscuro Do menor y un gran salto de novena revelan el cambio de condición. En el caso de la composición de 1817 (ejemplo 6.27), la estrategia de la primera parte del verso vuelve a ser el uso de amplios arpeggios sobre armonías que se dirigen de la tónica a la subdominante y la aparición, aunque más tímida, del elemento cromático sobre «facta», y unos temblorosos tresillos para las primeras sílabas de «est sub tributo». Una comparación con los procedimientos de 1789 permite observar que esta frase no hace uso de tantos elementos expresivos en las versiones de 1797 y 1817, sobre todo si atendemos a la claridad de la cadencia alcanzada al final de la frase, mucho más brillante en las dos versiones más modernas.

Ejemplo 6.26. J. Lidón: *Lamentación Primera del Miércoles Santo* (1797), cc. 25-29.

Ejemplo 6.27. J. Lidón: *Lamentación Primera del Miércoles Santo* (1817), cc. 30-35.

La mayor o menor presencia de tópicos para cargar de significado expresivo la musicalización de un texto puede depender de muchos factores, pero uno de ellos es la manera en que los tópicos se organizan y secuencian a lo largo de la composición, de manera que acaban formando parte del elemento estructural de la misma. En este sentido, el texto completo de la primera lamentación extraído de los poemas de Jeremías mantiene una constante expresión de lamento, desamparo y sentimiento de culpa, ya que la destrucción de Jerusalén por las tropas babilónicas es entendida como una consecuencia de sus propios pecados, lo que fue asociado al sufrimiento de Cristo por los pecados de la humanidad. El compositor que se enfrente a este texto debe medir adecuadamente, por tanto, los elementos expresivos a utilizar para no caer en una redundancia que no permita, como indicaba López Remacha, «conciliar el gusto y la expresión con el carácter del lugar». En este sentido, es interesante observar la siguiente frase del mismo texto de esta lamentación. Tras la exclamación de la letra del alefato con la que comienza cada estrofa, el verso que sigue al anterior pronuncia «plorans ploravit in nocte, et lacrimae ejus in maxillis ejus»⁷⁷, texto con más carga dramática aún que el anterior.

Para la composición de 1789 (ejemplo 6.28), la melodía realiza tres dramáticas caídas, a modo de la *subsumptio* definida por Bernhard, en la segunda sílaba de la palabra «ploravit», la primera de «nocte» y la primera del primer «ejus», e incorpora un acentuado semitono ascendente con la voz sin acompañamiento sobre la palabra «lacrimae», inmortal tópico del lamento suplicante desde que Monteverdi lo incluyese en su *Lasciatemi morire* con que da comienzo el *Lamento d'Arianna*. Las figuras descendentes del compás 50 sobre «in maxillis» de la voz y de los violines —quizás una emulación del correr de las lágrimas sobre las mejillas— acaban reforzando un conjunto de tópicos de carácter icónico, imitadores del propio llanto.

⁷⁷ «Amargamente llora en la noche y sus lágrimas están en sus mejillas».

Ejemplo 6.28. J. Lidón: *Lamentación Primera del Miércoles Santo* (1789), cc. 44-51.

En 1797, Lidón volvió a recurrir a la lánguida melodía descendente, en este caso para las primeras sílabas del verso, «plorans ploravit», a las que hace suceder de nuevo el semitono ascendente junto con otra dramática caída melódica de séptima disminuida en unísono en todas las cuerdas (ejemplo 6.29). La melodía vocal continúa en el compás 37 con una inusitada línea de notas largas y planas muy diferente de la que utilizó en 1789, pero que sirve para contrastar con las figuras acéfalas y desestabilizantes que realizan los violines —a modo de *suspiratio*— relacionadas claramente con el canto que desordena el compás al que Iriarte se refería para expresar la tristeza. Si en la lamentación de 1789 Lidón había utilizado el recurso del cambio armónico momentáneo al homónimo menor (Mi bemol menor en ese caso) para el primero de los dos versos que estamos considerando (ejemplo 6.25, c. 36), en la de 1797 construye todo el segundo verso directamente en Si bemol menor desde el comienzo, logrando un intenso efecto expresivo al combinarlo con los anteriores procedimientos melódicos.

Ejemplo 6.29. J. Lidón: *Lamentación Primera del Miércoles Santo* (1797), cc. 35-40.

La composición de 1817 emplea con más intensidad el tópico de la melodía descendente sobre las palabras «plorans ploravit» y de nuevo acude al cambio de modo (Mi bemol menor) para incrementar el efecto dramático y al semitono ascendente en las cuerdas tras estas palabras en el compás 40 (ejemplo 6.30). Las figuraciones entrecortadas, con silencios y deslocalizaciones rítmicas, aparecen desde el principio en los violines, que enfrentan sus intervenciones con las figuras cortas de violas y violoncellos (acompañamiento). Para la segunda parte de la frase —en la que Lidón imitó el descenso de las lágrimas en la composición de 1789— utiliza un interesante recurso armónico como intensificación. Se trata del acorde de sexta aumentada resolviendo por semitono descendente en el bajo y ascendente en la voz superior, recurso del que ya se comentó su relación con la cadencia *defectuosísima* de Teixidor o con el calificativo de extrañeza al que Lidón lo liga en su *Compendio*. En este caso, el elemento armónico, principal configurador de la estructura, incorpora el elemento expresivo, introduciéndose así en el campo central del gráfico de Agawu y más cercano, por tanto, de los tópicos musicales. Este recurso armónico será utilizado en numerosas ocasiones por Lidón, en contextos de diferentes carga expresiva y emocional, a modo de un gran interrogante.

Ejemplo 6.30. J. Lidón: *Lamentación Primera del Miércoles Santo* (1817), cc. 39-43.

Como resumen de los anteriores procedimientos, la tabla 6.10 recoge los diferentes procedimientos para los dos versos estudiados de las tres lamentaciones. Como puede observarse, muchos son coincidentes o variantes cercanas utilizadas en los mismos puntos, lo que apunta a un planteamiento previo de los recursos a utilizar sobre un determinado texto con una carga expresiva concreta. El capítulo décimo volverá a esta cuestión al estudiar las lamentaciones de Semana Santa de José Lidón.

Verso	1789	1797	1817
Princeps provinciarum	Melodía arpegiada en acorde perfecto mayor. Uso de puntillos.	Melodía arpegiada en acorde perfecto mayor.	Melodía arpegiada en acorde perfecto mayor.
Facta est sub tributo	Melodía descendente cromática. <i>Saltus duriusculus</i>	Melodía arpegiada en acorde perfecto menor. <i>Saltus duriusculus</i>	Melodía descendente cromática. Uso de tresillos
Plorans ploravit in nocte	Saltos bruscos descendentes.	Melodía descendente. Semitono ascendente. <i>Saltus duriusculus.</i>	Melodía descendente. Semitono ascendente. Ritmo inestable.
Et lacrimae eius in maxillis eius	Semitono ascendente. Melodía descendente.	Ritmo acéfalo. Notas largas.	Uso del acorde de sexta aumentada.

Tabla 6.10. Recursos expresivos utilizados por José Lidón en las dos primeras estrofas de las lamentaciones primeras del Miércoles Santo de 1789, 1797 y 1817.

Un modelo analítico para la música vocal religiosa de José Lidón

En el capítulo 29º de su *Tratado fundamental de la Música*, tras la explicación de la estructura formal de una oración armónica formada por bajos fundamentales y bajos cantantes, Teixidor analiza desde el punto de vista de esta estructura y de sus esquemas armónicos contruidos sobre las líneas de bajos presentados previamente una serie de composiciones (*oraciones armónicas*) propias. Por ser de mayor detalle e incluir gran cantidad de procedimientos, es interesante el análisis de la primera parte de la cuarta oración armónica (ejemplo 6.31):

El primer miembro de esta oración armónica consta de dos frases. La primera comienza por el primer divisorio [compás] y concluye en el octavo y en el signo de D mayor, quinta alta de G menor en el cual tiene su principio.

La segunda frase comienza en el nº 9 y remata en el 27 y en el signo de A mayor, quinta alta del signo D menor en el cual termina la primera parte de la tal oración.

Lo primero que debe observarse en esta oración es lo florido en la melodía del bajo, principal móvil de todas las otras tres melodías de las partes cantantes, y de lo diminuto de las disonancias. Con efecto, nótese ya en el divisorio primero la inversión de una 7ª cometida por el bajo, sobre un B. f. supuesto en la subdominante del modo, y por tanto irregular, y después la 9ª cometida por el tenor sobre el sonido dominante-tónico del B. f. En el nº 2 y 3 obsérvense las licencias que comete el bajo en su serie melódica y la manera de abonarlas el tiple y tenor cometiendo 4ª y 6ª en todos los sonidos licenciosos. Adviértase seguidamente la manera de cometer el bajo, al fin del nº 3 la 2ª después de un tránsito de quinta subiendo. En los números 4 y 5, después de observar las 7as glosadas que comete en su melodía con respecto al B. f., las 9as obstinadas cometidas por el tenor.

En los números 6 y 7 nótese las 7as cometidas por el Alto, las cuales a mas de ser irregulares en sí mismas, lo son mucho más por su resolución a la 3ª bajando un intervalo de 4ª. Por último, en esta primera frase, obsérvense la buena melodía en cada una de las partes cantantes y la analogía que tienen con la destinada para el bajo.

En el divisorio nº 9 comienza la segunda frase en el modo mayor de G. Obsérvense en él la postura de 9ª cometida por el alto y la de 7ª por el tenor con su manera de resolver, no obstante, la glosa del bajo al mismo tiempo de hacerse la resolución. En los números 11, 12 y 13, después de advertirse tanto la manera de proceder del bajo en su melodía como la de las otras tres partes cantantes sobre las 7as que se colocan a la progresión fundamental en quintas, nótese las imitaciones entre unas y otras. En el nº 14 y 15, nótese las 2as cometidas por el bajo y su manera de resolver irregular bajando de cuarta. En los divisorios 16 y 17 adviértanse las notas malas por buenas que el bajo comete tanto respeto al B. f. como entre las partes cantantes porque

todos es con sublimidad. En el nº 26 obsérvese tanto la manera de cantar el bajo como la colocación de las partes cantantes con respecto al B. f. porque todo es sublime. En los números 22, 23 y 24 adviértanse las imitaciones entre el bajo y el alto; y en los nº 25 y 26 las notas malas por buenas cometidas por el bajo.

El segundo miembro comienza en el nº 28. Nótese ante todas cosas su melodía diatónico-cromática, cuya propuesta dura hasta el principio del nº 32. Después obsérvese las 7as cometidas por el tiple en los nº 29 y 30.

En los números 32, 33, 34 y 35 nótese cómo el tenor imita lo cantado en su propuesta sin contradicción alguna a la serie melódica y armónica del bajo ni demás partes cantantes. En los divisorios 37, 38, 39 y 40, en donde finaliza el segundo miembro, nótese las imitaciones del tenor con el bajo y alto con el tiple.

En el tercer miembro de la oración que comprende desde el nº 49 hasta la conclusión de la primera parte, obsérvese cómo modula el bajo la 6ª del tiple y la manera de cantar del alto y tenor porque no es menos sublime que todo lo ya advertido⁷⁸.

⁷⁸ TEIXIDOR, J.: *Tratado Fundamental...* pp. 184-185.

The image displays a musical score for a piano piece, organized into four systems. Each system contains four staves. The first two staves of each system are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music is written in a minor key, indicated by the key signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Measure numbers 26, 31, 36, 41, and 46 are circled at the beginning of their respective systems.

Ejemplo 6.31. J. Teixidor: Primera parte de la cuarta oración armónica analizada en su *Tratado fundamental de la música* (apéndice con las *Prácticas de la Teoría de la Composición de Música*, pp. 163-164).

Del análisis presentado por Teixidor se pueden extraer algunas conclusiones. El primer planteamiento que realiza es el plan tonal y formal, estando ambas ideas totalmente relacionadas. Teixidor utiliza tres niveles formales para dividir la pieza, estando cada una caracterizada por diferentes elementos (tabla 6.11):

Nivel formal	Estrategias de caracterización
Parte	Recorrido tonal global, presencia de todos los elementos temáticos separación por medio de cláusula final y doble barra.
Miembro	Recorrido tonal local, presencia de una idea temática, separación por cadencia o semicadencia.
Frase	Recorrido tonal local, presencia de una o ninguna idea temática, separaciones por cadencia o semicadencia, presencia de procedimientos melódico-armónicos distintivos.

Tabla 6.11. Niveles formales en el análisis musical de José Teixidor.

Esta primera parte de la oración comienza en Sol menor y concluye en Re menor, modo adjunto de primer orden. Se encuentra dividida en tres miembros, el primero (cc. 1-27) concluye con una modulación a Re menor descansando en semicadencia sobre la dominante del nuevo modo. El segundo (cc. 28-40) se encuentra en su totalidad en Re menor y se conecta con el tercero, una cadencia expandida desde la dominante en c. 40 hasta la tónica en el último compás. Ya que el segundo miembro contiene la aparición de una nueva idea temática —lo que será corroborado en la segunda parte de la oración armónica— parece que tanto el aspecto tonal como el temático —es decir, elementos distintivos muy significativos— son decisivos para la definición de un miembro frente a una frase. El primer miembro está formado por dos frases, la primera con la idea temática y no modulante, concluyendo en c. 8 en semicadencia, y una segunda modulante hasta el modo del segundo miembro. Para caracterizar las frases, Teixidor las describe según determinados procesos de imitación entre voces, movimientos especiales del bajo o alguno de los procedimientos descritos a lo largo de su tratado. Esta aparición de elementos concretos es la que se encuentra descrita en el nivel de la frase.

El elemento inicial de composición, una vez establecido el plan formal, es la elección de líneas de bajo fundamental para cada una de las frases. Evidentemente, según su colocación en el esquema, cada una de estas frases será o no modulante, que es precisamente con lo que comienza Teixidor su análisis de las frases. Además, la descripción de cada una de ellas incluye procedimientos melódicos de imitación en las voces superiores, de disonancias o ligaduras, de licencias utilizadas en el bajo fundamental, de notas no pertenecientes a la armonía en tiempo fuerte (*notas falsas por buenas*), utilización del género diatónico-cromático, *modulación* de una nota fija por movimiento del bajo, etc. Parece razonable cruzar estos procedimientos con el que la frase incluya la presentación o no de un nuevo tema melódico en el bajo, tal y como describe en el plan formal al comienzo del capítulo, de la estabilidad tonal de la frase o de su lugar en la forma general.

Con todo lo anteriormente expuesto, las estructuras musicales definidas por Teixidor se encuentran formadas, en su nivel semántico básico, por unidades denominadas frases, las cuales se construyen sobre una determinada línea de bajos fundamentales y cantantes, concluyen en cadencia o semicadencia, pueden contener presentación

temática o continuar propuestas anteriores, pueden ser estables tonalmente o modulantes y pueden contener determinados procedimientos melódico-armónicos concretos, los cuales pueden relacionarse con los parámetros anteriores.

Todos estos parámetros conectan con el discurso seguido en este capítulo de presentar elementos estructurales y expresivos abordados por la teoría musical de la época que confluyen y dialogan para otorgar forma y significado a una composición musical. Así, para el análisis de la música vocal religiosa de José Lidón, la metodología analítica propuesta debe considerar los siguientes niveles y parámetros:

1. Estructura global de la obra:

- a. División en movimientos o separación por diferentes *tempi* y su relación con las divisiones del texto.
- b. Recorrido por diferentes áreas tonales.
- c. Cambios importantes de textura instrumental y vocal.

2. Elementos estructurales:

- a. Líneas de bajos fundamentales y bajos cantantes (secuencias armónicas).
- b. Procedimientos modulantes y relaciones entre tonalidades.

3. Elementos expresivos:

- a. Aparición de tópicos musicales.
- b. Elementos armónicos y melódicos con contenido expresivo.

Para el primer nivel acudiremos al recorrido de cada obra por las diferentes áreas tonales, con el fin de detectar la relación de estas con la división del texto y el conjunto de tonalidades que Lidón suele utilizar en sus obras. Partiremos inicialmente del conjunto cercano de tonalidades que José Teixidor define en su tratado (tablas 6.2 y 6.3) —el cual, adelantamos, se ajusta con bastante exactitud al planteamiento tonal de Lidón— para localizar los puntos tonalmente más alejados de la tonalidad de referencia de cada obra y detectar su posible doble función, tanto estructural como expresiva.

En relación a este punto o puntos de máxima lejanía tonal, vamos a utilizar un concepto introducido por Richard Taruskin en su estudio de la música del siglo XVIII⁷⁹. Se trata del FOP («far-out point»), el punto con mayor distancia tonal respecto a la tonalidad inicial de una pieza y que Taruskin utiliza desde el estudio de los movimientos de las suites de J. S. Bach considerándolo un elemento necesario para amplificar en la segunda parte de estos movimientos el recorrido inicial desde la tónica a la dominante que se ha realizado en la primera parte y crear una distancia suficiente desde la cual regresar a la tonalidad inicial⁸⁰. En este sentido, el FOP tiene una función estructural que permite traspasar el movimiento tónica-dominante inicial creando una nueva zona lejana que incrementa la tensión tonal.

El FOP, tal y como lo presenta Taruskin, es un concepto relacionado básicamente con la música instrumental del siglo XVIII. El autor extiende este concepto a los conciertos de Brandeburgo de J. S. Bach, a la segunda parte de las sonatas de D. Scarlatti, a las sonatas de W. F. Bach, J. C. Bach y C. F. Abel, a las sinfonías de G. B.

⁷⁹ TARUSKIN, Richard: *The Oxford History of Western Music. Volume 2: The seventeenth and eighteenth centuries*. Nueva York: Oxford University Press, 2005.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 267.

Sammartini, al desarrollo de las sinfonías y cuartetos de Haydn, a los conciertos para piano de Mozart y a las sinfonías de Beethoven. En estos últimos casos, y en las últimas obras de Haydn, Taruskin relaciona el FOP con la creación de tensión expresiva, no solo estructural, al alcanzar tonalidades muy alejadas que pueden estar cargadas de significado⁸¹.

Otros autores se han referido a esta cuestión de manera parecida y con distintos matices. William Caplin utilizaba el término de *development key* para referirse a la tonalidad o tonalidades con mayor presencia y con una llegada cadencial más clara de las que se suceden en la sección del desarrollo de una forma sonata. Caplin destaca la función del contraste modal de esta tonalidad con respecto a la inicial, lo que sucede a menudo combinado con una mayor lejanía tonal —especialmente en el caso de la música de Beethoven—, aunque la máxima lejanía no es un requisito específico⁸².

Hepokosky y Darcy aportan una visión más amplia al considerar un desarrollo con diversos puntos de contraste y diferentes posibilidades, aunque sin citar específicamente el FOP. Para estos autores «era siempre característico de los desarrollos de piezas en modo mayor el desplazarse hacia regiones más “dramáticas” en modos menores como un contraste expresivo»⁸³, destacando especialmente el uso del área del sexto grado, aunque en los desarrollos de las obras de Haydn, Mozart y Beethoven aparecerán nuevas «aventuras armónicas y retóricas». Estos autores citan igualmente el «point of furthest remove» al que se refería Leonard Ratner para indicar el punto de máxima lejanía tonal —nuevamente el sexto grado principalmente— en los desarrollos de las sonatas de J. C. Bach y las más tempranas de Mozart y desde el cual preparar el retorno a la tonalidad inicial⁸⁴.

A pesar de que todos los ejemplos anteriores se refieren a la música instrumental, vamos a utilizar el concepto del FOP para aplicarlo a la música vocal religiosa de José Lidón. Taruskin también lo aplica de manera natural a la música vocal religiosa de J. S. Bach, en donde lo considera un «requisito para una forma tonal plenamente articulada»⁸⁵. Así, estudiaremos algunos puntos especialmente alejados, identificando la lejanía tonal que llega a utilizar Lidón y su posible relación con el texto litúrgico sobre el que se construye la obra musical.

Dentro de los elementos estructurales, los distintos tipos de líneas de bajo fundamental, los tipos de cadencias y los procedimientos modulantes se pueden extraer de las clasificaciones y categorías presentadas por los teóricos de la época. Así, una línea de bajos fundamentales puede considerarse como una línea *natural* si cumple el requisito de proceder por intervalos de quinta (o cuarta) y tercera y, moderadamente, por tono o semitono ascendente; o bien puede hacer uso de las distintas *licencias*. Por lo que respecta a las cadencias o *cláusulas*, una frase musical construida sobre una línea de

⁸¹ En los primeros compositores el FOP es típicamente la tonalidad del sexto grado o, en menor medida, la del segundo o tercero. Taruskin destaca el caso de la sinfonía *Eroica* en Mi bemol mayor de Beethoven, donde el compás 284 del primer tiempo alcanza la alejada tonalidad de Mi menor.

⁸² CAPLIN, William E.: *Classical form. A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Nueva York: Oxford University Press, 1998, pp. 140-141.

⁸³ «It was always typical for the developments of major-mode pieces to shift toward more “dramatic” minor-mode regions as an expressive contrast» (HEPOKOSKI, James y DARCY, Warren: *Elements of sonata theory. Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*. Nueva York: Oxford University Press, 2006, p. 197).

⁸⁴ RATNER, Leonard G.: *Classic Music. Expression, Form, and Style*. Nueva York: Schirmer Books, 1980, pp. 225-226, cit. en HEPOKOSKI, J. y DARCY, W.: *Elements of sonata theory...*, p. 197.

⁸⁵ «Requisite for a fully articulated “tonal” form» (TARUSKIN, R.: *The Oxford History...*, p. 361).

bajo fundamental concluye con alguno de los tipos presentados anteriormente, lo que podrá, además, ser un elemento expresivo diferenciador. Además, los esquemas de bajos podrán ser tonalmente estables o modulantes, concluyendo en un modo distinto al que comenzaron o realizando un tránsito interno por otro modo.

Dada la importancia de la línea real del bajo, la denominada como bajo cantante, su disposición debe ser considerada para detectar secuencias concretas y tipos de movimientos característicos (ascenso por grados, movimiento cromático descendente, notas mantenidas). Igualmente, se debe atender a la aparición de estos elementos concretos en las líneas melódicas de otras voces o instrumentos y a la inclusión de tópicos musicales en el conjunto, de manera que los elementos estructurales y expresivos puedan ser observados y detectar así su interrelación.

La etapa final del análisis debe preguntarse de qué manera dialogan todos estos elementos, tanto estructurales como expresivos, en una música funcional compuesta para una ceremonia religiosa específica y construida sobre un texto concreto cargado de significados y sujeto a la interpretación social y exegética. Un análisis que parte de los elementos definidos por la propia teoría de la época e indaga tanto en los elementos estructurales como expresivos y de su mutua interacción, permite, tal y como pretende Agawu, entender no ya *qué* significa una pieza musical sino *cómo* realiza esa significación⁸⁶.

Representación de las líneas de bajos: simbología y cifrado

Las líneas de bajos que se van a presentar en los análisis de la parte tercera son representativos de las secuencias armónicas con las que se construye cada sección o frase musical. Incluyen tanto la línea melódica específica del bajo real, continuo o cantante, como la del bajo fundamental, pilares básicos de la composición como recoge la teoría de la época, según se ha visto. Para cada unidad de texto (verso, estrofa o frase) puesta en música existe una pareja de líneas de bajos que identifica el proceso armónico.

Así pues, en nuestros análisis incluiremos estas líneas de bajos, bien para un análisis completo de una obra de Lidón, bien para la discusión de un pasaje o sección determinada. En ocasiones las diferentes secciones con texto están conectadas mediante breves fragmentos instrumentales, frecuentemente de un compás o menos de extensión, que suelen realizar un movimiento armónico básico que permite la continuidad musical de la obra en la siguiente sección. Es el caso, por ejemplo, de una frase musical sobre un fragmento de texto que concluye en la tónica y que conecta con una siguiente frase que comienza también en dicho grado mediante un compás instrumental con armonía de dominante. Estos fragmentos de enlace entre secciones no los hemos incluido en nuestras líneas de bajos de cada sección, a no ser que tengan un interés especial para ser considerados.

Dado que un bajo fundamental de un acorde y el bajo real del mismo no permiten identificar completamente la armonía utilizada, se han incluido los cifrados necesarios en el bajo fundamental. El cifrado utilizado procede de las propias indicaciones de Lidón en sus obras, aunque en ellas el cifrado es más complejo dado que se utiliza para representar la armonía asociada a un bajo continuo. Así, el cifrado que hemos utilizado consiste simplemente en indicar sobre el bajo fundamental la inclusión de notas que

⁸⁶ AGAWU, V. K.: *Playing...*, p. 5.

forman intervallos distintos a los habituales de un acorde triada (tercera y quinta), como una séptima o una novena, así como la de señalar las alteraciones que tengan algunas notas del acorde siempre que no se correspondan con las propias de la tonalidad. En el caso de que la nota alterada sea la tercera, se omite la indicación de un tres tras la alteración.

El *Compendio* de Lidón es una valiosa fuente para comprender cómo Lidón entendía la construcción de determinadas armonías, como hemos ido señalando en el capítulo anterior. Para nuestras líneas armónicas vamos a considerar la misma concepción de acordes que tenía el compositor, al igual que utilizaremos la misma señal para indicar cuándo un bajo fundamental no es sensible en la armonía que se está produciendo, de manera que podamos así conocer adecuadamente la naturaleza de las líneas de bajos. Según este planteamiento, un acorde de quinta disminuida sobre el séptimo grado es realmente un acorde de séptima de dominante defectivo —sin el bajo—, algo similar a lo que ocurre con el acorde de séptima disminuida, considerado como un acorde de novena de dominante defectivo. Para el caso de un acorde de quinta disminuida construido sobre el segundo grado de un modo menor o de un acorde de quinta disminuida y séptima menor —acorde semidisminuido— sobre este mismo grado, Lidón considera, no obstante, que son armonías cuyo bajo fundamental es el cuarto grado de la tonalidad, al igual que hacía Teixidor cuando definía la asonancia de cuarto orden. Este acorde generalmente antecede a la dominante de la tonalidad o al acorde de tónica en posición de sexta y cuarta, como el caso de los ejemplos 6.32 (compás 1) y 6.33 (compás 5) procedentes de su *Compendio*, donde el bajo fundamental indicado por Lidón muestra esta concepción del acorde. El caso del ejemplo 6.33 es especialmente significativo, ya que Lidón mantiene el acorde pero modifica el bajo fundamental para convertir la dominante de Do menor en el cuarto grado de La menor.



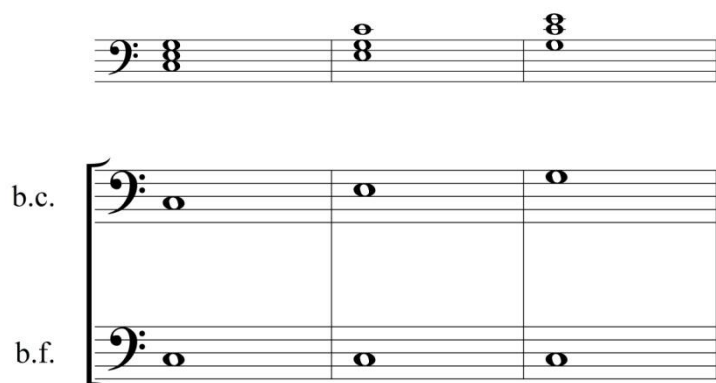
Ejemplo 6.32. Modulación 5m-3 (BC, M.132, fol. 37v).



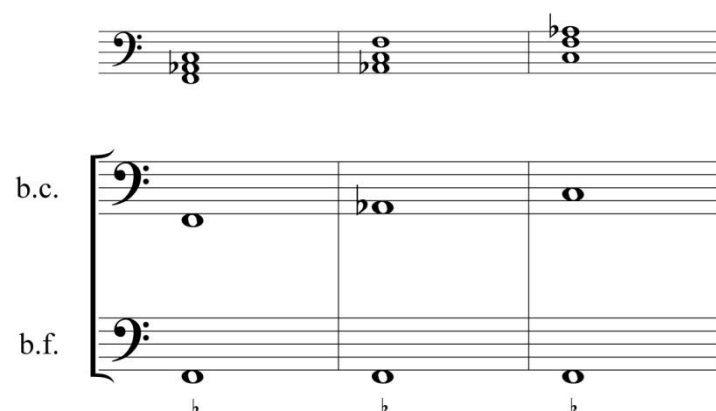
Ejemplo 6.33. Modulación 6m-3 (BC, M.132, fol. 38r).

Para mayor facilidad en la identificación de las armonías representadas por cada pareja de bajos de las líneas armónicas, las alteraciones y los cifrados, en la tabla 6.12 se recogen ejemplos de los diferentes acordes y su representación mediante las líneas de bajos utilizadas en nuestros análisis de la música de Lidón, tomando Do mayor como tonalidad de referencia.

Acordes tríada (posición fundamental e inversiones):



Acordes tríada con alguna alteración (posición fundamental e inversiones):



Acordes de séptima de dominante:

Four examples of dominant seventh chords in bass clef, shown in two staves (b.c. and b.f.).

- Example 1: Bass clef, four notes (F, C, G, D). Figured bass: 7.
- Example 2: Bass clef, four notes (G, D, F, C). Figured bass: 7.
- Example 3: Bass clef, four notes (A, E, C, F). Figured bass: b7.
- Example 4: Bass clef, four notes (B, F, D, G). Figured bass: 7 #.

Acordes de quinta disminuida:

Three examples of diminished fifth chords in bass clef, shown in two staves (b.c. and b.f.).

- Example 1: Bass clef, three notes (F, C, G). Figured bass: 7.
- Example 2: Bass clef, three notes (G, D, F). Figured bass: 7 #.
- Example 3: Bass clef, three notes (A, E, C). Figured bass: 6 b.

Acordes de séptima disminuida:

Three examples of diminished seventh chords in bass clef, shown in two staves (b.c. and b.f.).

- Example 1: Bass clef, four notes (F, C, G, D). Figured bass: b9 7.
- Example 2: Bass clef, four notes (G, D, F, C). Figured bass: 9 7 #.
- Example 3: Bass clef, four notes (A, E, C, F). Figured bass: 6 5 b.

Acordes de quinta aumentada:

Diagram illustrating the representation of augmented fifth chords (Acordes de quinta aumentada) in musical notation. The notation shows two examples of such chords in bass clef, with figured bass symbols below the notes.

Acordes de sexta aumentada (francesa, italiana y alemana):

Diagram illustrating the representation of augmented sixth chords (Acordes de sexta aumentada) in musical notation, specifically the French, Italian, and German varieties. The notation shows three examples of such chords in bass clef, with figured bass symbols below the notes.

Tabla 6.12. Representación de armonías en las líneas de bajos de los análisis de la música de José Lidón.

A la hora de representar en un esquema la sucesión de armonías mediante las líneas de bajo continuo y fundamental, utilizaremos una diferenciación gráfica para diferenciar el peso o relevancia de cada acorde. Las notas redondas representan así las armonías principales que estructuran una determinada frase y que se encuentran en los principales puntos de la misma. Las notas representadas por cabezas de figuras blancas representan armonías intermedias, de paso, o con menor duración en el transcurso musical, que enlazan otras armonías representadas en redondas. Las cabezas de figuras negras son rápidas armonías de paso, con muy poco peso estructural pero que aportan una mayor densidad armónica o suponen una línea de bajo continuo significativa.

En los esquemas con las líneas de bajos incluimos además los números de compases en el espacio entre los dos pentagramas para localizar fácilmente cada armonía en la partitura. En el caso de que una secuencia de acordes se repita varias veces, se señala mediante unos corchetes discontinuos que incluyen debajo el número de repeticiones. El ejemplo 8.11 del capítulo octavo es representativo de la utilización de estos elementos.

PARTE III. ANÁLISIS DE LA MÚSICA LITÚRGICA DE JOSÉ LIDÓN

Según se comprueba del estudio biográfico de la primera parte, José Lidón estuvo ligado a la actividad musical de la Real Capilla del Palacio Real de Madrid durante toda su vida profesional. Como organista, Lidón trabajó durante 38 años ocupando las diferentes plazas de la institución desde 1768 hasta 1805, años a los que hay que sumar los que continuase en contacto con el instrumento debido a su actividad docente tras su nombramiento como maestro de capilla. Desde el año 1788 y hasta el final de sus días fue compositor activo que contribuyó a enriquecer el repertorio religioso de la Real Capilla, aunque varias de sus composiciones son ya anteriores a esa fecha. La primera consecuencia de esta trayectoria es una rotunda mayoría de obras vocales religiosas y de obras para tecla, como puede apreciarse en la tabla 7.1. En ella se recoge el número de todas las composiciones vocales religiosas de las que tenemos constancia, tanto si conservamos o no la obra completa, si no han sido localizadas o si mantienen alguna duda sobre la autoría de Lidón.

Conservamos fuentes de setenta y ocho obras vocales religiosas de diferentes géneros y hay indicios documentales de que compusiera, al menos, otras nueve y posiblemente dos más cuya autoría no está confirmada. Hay que aclarar, no obstante, lo que consideramos exactamente como obra musical, concepto moderno que en ocasiones es difícil de aplicar a la realidad compositiva de la época. Por ejemplo, en la categoría de Vísperas hemos incluido los conjuntos de composiciones para este oficio que están identificados como tal, lo que corresponde a los cinco salmos (*Dixit Dominus*, *Beatus vir*, *Laudate Dominum*, *Laetatus sum* y *Lauda Jerusalem*) y el *Magnificat* que forman las *Vísperas breves de los Santos y de la Virgen* de 1790 o los dos salmos (*De profundis clamavi* y *Exaltabote Deus meus*) y el himno *Quicumque certum quaeritis* de las *Vísperas del Sagrado Corazón de Jesús* de 1822. Dos de las composiciones no localizadas de Lidón, que luego comentaremos, son las *Vísperas de San Francisco de Borja* de 1780 y las *Vísperas de los Santos* de 1788. Al estar dichas obras así mencionadas en los documentos y no conocer exactamente qué composiciones incluían (todos los salmos, el himno y el *Magnificat* o solo algunos de estos textos) se han considerado como una obra. Por otra parte, en la catedral de Salamanca se conserva un salmo *Beatus vir* y en la catedral de Ciudad Rodrigo, un salmo *Dixit Dominus* y un *Magnificat*, obras las tres probablemente pertenecientes a uno de los anteriores juegos de Vísperas desaparecidos, pero que han sido contabilizadas independientemente en la anterior relación al no poderse confirmar esta pertenencia. Es por ello que realmente conservamos dos *Magnificat* compuestos por José Lidón, uno de ellos integrado en las Vísperas de 1790 y el otro conservado independientemente en la catedral de Ciudad Rodrigo.

Aun contando con las obras no localizadas y con las que plantean dudas acerca de la autoría, el grupo más numeroso es sin duda el de las lamentaciones para Semana Santa, lo que es razonable dado que se requerían nueve composiciones por cada año, divididas en tres grupos de tres, uno para cada celebración de los Maitines de cada día del Triduo Sacro. Aunque incluidos en la tabla 7.1 en la categoría de salmos, los misereres forman el siguiente conjunto más numeroso, aun con dos casos dudosos respecto a la autoría de Lidón conservados en el archivo del Santuario de Arantzazu, sumando un total de ocho composiciones. El siguiente grupo está formado por los himnos, aunque en este caso existe más heterogeneidad entre las composiciones ya que en esta categoría hemos incluido tanto los himnos para Vísperas como los *Te Deum*. Las misas y las salves son también de las composiciones más numerosas, con cinco ejemplos conservados de cada

categoría, aunque en el caso de las misas solamente se conservan cuatro completas en el Archivo General del Palacio Real. Entre las salves están, además, las obras más tempranas de Lidón. Entre ellas se encuentra la primera composición, por el momento, con fecha conocida de Lidón: la *Salve a seis con violines* del año 1767 conservada en el Monasterio de Guadalupe, compuesta cuando era todavía colegial en el Real Colegio de Niños Cantores de Madrid.

	Obras conservadas (total o parcialmente)	Obras no localizadas	Obras de autoría incierta	Total
Música vocal religiosa	78	9	2	89
Cantatas u oratorios	3	1		4
Completas	1			1
Himnos	6			6
Lamentaciones	33	3		36
Letanías	4			4
Magnificat	1			1
Misas	5	1		6
Oficio de difuntos	1			1
Responsorios	1	1		2
Salmos	7	1	2	10
Salves	5			5
Secuencias	3			3
Villancicos	5			5
Vísperas	2	2		4
Otras obras	1			1
Música vocal profana	3	3	0	6
Arias		1		1
Óperas	1			1
Seguidillas	1			1
Tonadillas	1	1		2
Zarzuelas		1		1
Música de tecla	59	0	10	69
Fugas	7			7
Glosas	4			4
Intentos y pasos	6		2	8
Sonatas	30		4	34
Versos	7		4	11
Otras	5			5
Música instrumental	3	1	0	4
Conciertos		1		1
Cuartetos	1			1
Sonatas	2			2

Tabla 7.1. Número de obras musicales de José Lidón.

Tres de las obras incluidas en la anterior relación son aquí consideradas por estar compuestas para voz solista sobre un texto religioso, pero realmente tenían como función servir como obra de examen para la realización de una oposición en la Real Capilla por lo que su objetivo es la realización de dificultades técnicas determinadas. Es el caso de los dos responsorios incluidos: el *Responsorio a san Miguel para voz de bajo con acompañamiento de violón «Stetit Angelus»*, compuesto para la oposición de bajo

del año 1806, y el *Responsorio para la oposición de contralto con viola obligada y acompañamiento* «*Verbum caro factum*» de 1804, este último no conservado actualmente. La primera de estas dos obras se encuentra en el Archivo General del Palacio Real con un título que se incluyó posteriormente, *Motete a solo para la oposición de bajo con acompañamiento de violón*, probablemente consecuencia de la catalogación realizada por José García Marcellán en 1918 que alteró algunos de los títulos de las obras¹. Es una corta composición en dos tiempos que persigue fundamentalmente la demostración de que el opositor poseía la habilidad requerida para ocupar una plaza en la Real Capilla, tal y como puede observarse en los amplios saltos que alternan con el violón acompañante en el complicado pasaje del ejemplo 7.1.

[Andante majestuoso]

Ejemplo 7.1. J. Lidón: *Responsorio a san Miguel para voz de bajo con acompañamiento de violón* «*Stetit Angelus*» (1806), cc. 12-19.

La tercera de las obras es la que Lidón tituló como *Pieza vocal a solo obligada de clarinete con violines, trompas, viola y bajo, para la oposición de este instrumento que se ha de hacer en la Real Capilla de S.M. en este año de 1815*. Se trata, como su título indica, de una pieza con un papel protagonista para clarinete ya que se compuso para la oposición de este instrumento que se resolvió con los nombramientos de Francisco Schindtler y Magin Jardín. De los 132 compases de los que consta la obra, los primeros 60 están ocupados por una larga primera sección instrumental para clarinete solista y acompañamiento instrumental. En los siguientes 72 compases el clarinete comparte el protagonismo con el alto solista, alternando para interpretar el mismo material melódico o participando a dúo a distancia de sexta en otros pasajes. Probablemente Lidón buscaba con esta pieza conocer las aptitudes de los aspirantes tanto en una ejecución como instrumento solista como a la hora de equilibrar el sonido cuando debían acompañar a las voces —lo que sería algo evidentemente habitual en la participación en la Real Capilla— o en momentos instrumentales de especial reducción de sonoridad. El ejemplo 7.2, comienzo de la intervención del alto solista, es representativo de estas observaciones.

¹ ORTEGA, J.: «La música en la corte...», vol. I, p. 252.

61

Cl. Solo dolce

Tp. dolce

VI. I *p sempre* *f p*

VI. II *p sempre* *f p*

Vla. *p* *f p* *f p*

A. *p* *f p* *f p*

Ac. *p* *f p* *f p*

¡Oh, Dios pia - do - so! ¡Oh, Dios pia - do - so! Mar - de bon - da - des, mar -

67

Cl. dolce *sf*

Tp. Solo *p*

VI. I *mf* *dolce assai*

VI. II *mf* *dolce assai*

Vla. Solo *p*

A. *p*

Ac. *p*

de bon - da - des,

Ejemplo 7.2. J. Lidón: *Pieza vocal a solo obligada de clarinete con violines, trompas, viola y bajo* (1815), cc. 61-72.

Ante las anteriores observaciones, no incluiremos el responsorio para bajo solista y la pieza para clarinete en los análisis de los siguientes capítulos, ya que la perspectiva adecuada para su estudio debe considerar las diferentes exigencias técnicas incluidas en dichas obras.

Obras no localizadas y de autoría incierta

En la tabla 7.1 se relacionan nueve obras de cuya existencia dan fe diferentes documentos pero que no se han conservado en la actualidad o no han sido localizadas, aunque cabe realizar algunas observaciones al respecto. En primer lugar, los inventarios de obras de música de la Real Capilla realizados en el año 1805 —toma de posesión de Lidón del magisterio tras la jubilación de Antonio Ugena— y 1827 —tras el fallecimiento de Lidón y obtención de la plaza por Francisco Federici— indican la existencia de algunas obras que hoy no se conservan en el archivo del Palacio Real². Así, en dichos inventarios se mencionan unas *Vísperas de los Santos a ocho* del año 1788, dos lamentaciones más para el Viernes Santo de 1790 (con las que se completaría el juego para la celebración de ese año), otra lamentación para el Jueves Santo de 1797, un *Miserere* de 1789 y el responsorio para la oposición de contralto antes mencionado del año 1804. Respecto a la lamentación de 1797, los inventarios citan un juego de tres lamentaciones para el Jueves Santo del año de 1797, mientras que actualmente solo se conservan en el Palacio Real la primera y la segunda lamentación. No obstante, en la catedral de Málaga existe una *Lamentación Tercera del Jueves a solo con violines, flautas, viola y violón obligado* que no tiene indicación de fecha y que no coincide con ninguna de las lamentaciones del Palacio Real, por lo que es muy posible que se trate de la lamentación perdida de 1797. Es también posible que la *Lamentación Tercera del Jueves Santo a solo de tenor con violines, flautas, trompas, violas, fagot y bajo* conservada en el Archivo del Palacio Real³ y que solo indica que fue renovada en 1806 sea la que complete el juego de 1797.

Tal y como comentamos en la parte biográfica, José Lidón compuso en 1780 unas *Vísperas* y una misa para la celebración de las funciones de San Francisco de Borja por encargo de la casa de Benavente, obras actualmente no localizadas. Sin embargo, para estas dos obras presentamos en los capítulos noveno y duodécimo la posibilidad de que parte de ellas exista actualmente. Un salmo *Beatus vir* conservado en la catedral de Salamanca y un salmo *Dixit Dominus* y un *Magnificat* de la catedral de Ciudad Rodrigo podrían formar parte de estas *Vísperas*, así como tres partes (tenor primero, oboe segundo y trompa primera) de una misa de Lidón conservadas en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid podrían formar parte de la misa compuesta en 1780. A pesar de la discusión que realizamos en esos capítulos, no existen evidencias contundentes que identifiquen a estas obras como las compuestas en 1780, por lo que han sido catalogadas e incluidas en la tabla 7.1 como obras diferentes. La última obra religiosa que hemos incluido y que no ha sido localizada es el *Oratorio al Santísimo Sacramento* de 1804 al cual nos referiremos en el capítulo undécimo con más detalle.

Las dos obras cuya autoría no está del todo confirmada que se indican en la tabla 7.1 son dos misereres conservados en el Santuario de Arantzazu. En dicho archivo se mantiene la autoría de Lidón según fue atribuida en una catalogación antigua del año 1930, aunque las fuentes no conservan indicación de ningún tipo. En el capítulo décimo volveremos a referirnos a estas obras con más detalle.

² Estos dos inventarios en BNE, M762, fols. 178-178v para 1805 y 213-213v para 1827. Una relación de las obras de Lidón conservadas en Palacio a mediados del siglo XIX es recogida también en SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la Música Española...*, p. 297.

³ AGP, Real Capilla, Música, C^a 860, Exp. 770.

Archivos que conservan música vocal religiosa de José Lidón

Hemos localizado hasta la fecha catorce archivos que conservan obra vocal religiosa de José Lidón, relacionados en la tabla 7.2. Dado que de algunas obras se conservan copias en diferentes archivos, la suma total de obras relacionadas en la tabla 7.2 no es coincidente con la de la tabla 7.1. El que contiene el mayor número de ellas es el Archivo General del Palacio Real de Madrid, lógica consecuencia de la relación continuada de Lidón con la Real Capilla. El archivo del monasterio de Guadalupe, institución en la que su hermano, Fray Lorenzo de Béjar, desarrolló su carrera como organista desde su ingreso en 1760 hasta su fallecimiento en 1795, conserva cinco obras vocales de Lidón, siendo el siguiente archivo en cantidad de obras, aunque es un número muy alejado de las sesenta obras del Palacio Real⁴. Es posible que el propio Lidón tuviese una especial veneración por la Virgen de Guadalupe⁵, pero seguramente el contacto con su hermano fue el que motivó la presencia en el monasterio de sus obras más tempranas.

Archivos	Nº obras vocales religiosas conservadas
Archivo General del Palacio Real de Madrid	60
Monasterio de Guadalupe	5
Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid	3
Monasterio de Montserrat	3
Biblioteca Nacional de Madrid	2
Catedral de Salamanca	2
Catedral de Málaga	2
Santuario de Arantzazu	2
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid	2
Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid	1
Catedral de Orihuela	1
Catedral de Ciudad Rodrigo	2
Biblioteca Histórica Municipal de Madrid	1
Catedral de Santiago de Chile	1

Tabla 7.2. Distribución por archivos de la obra vocal religiosa de José Lidón

La relación de Lidón con otras capillas madrileñas, bien por contacto personal o a través de las celebraciones promovidas por la casa de Benavente, es seguramente motivo de la presencia de tres obras de Lidón en el monasterio de las Descalzas Reales

⁴ En Guadalupe se conservan las partes instrumentales de la *Lamentación Segunda del Jueves a dúo con violines, flautas, viola y acompañamiento* cuya partitura se encuentra en la catedral de Salamanca, una partitura incompleta de un *Miserere a cuatro voces solas con acompañamiento de violón*, una *Salve a seis* con violines fechada en 1767 y que es la obra más temprana conocida de José Lidón, una *Salve a cinco* con violines y oboes de 1770 y un *Villancico a ocho para la Bajada de Nuestra Señora con violines, oboes y trompas obligadas*. Remitimos al catálogo del volumen II para más detalles de estas obras.

⁵ Recordemos las dos medallas de Nuestra Señora de Guadalupe listadas en la testamentaria de José Lidón y Manuela Millas.

de Madrid y de otras tres en el archivo del monasterio de Montserrat procedentes del monasterio de la Encarnación de Madrid. La presencia de obras de Lidón en otras instituciones puede deberse a alguna relación establecida por el propio compositor. Es posiblemente el caso de la catedral de Málaga, ya que la misa y la lamentación conservadas en su archivo⁶ pueden ser consecuencia de la participación de Lidón como juez en la oposición al magisterio de la catedral en 1807, o simplemente a que el cabildo solicitase obras desde Madrid. Este último parece el caso de la misa conservada en la catedral de Orihuela. Conocemos un oficio del Patriarca de las Indias del 8 de septiembre de 1816 dirigido al receptor de la Capilla, Martín José Zeverio, solicitando que se haga cargo de la petición de los familiares del predicador de la catedral de Orihuela José Antonio Balaguer, fallecido durante la Guerra de Independencia, de celebrar misa en su nombre como capellán de honor y predicador del rey⁷. El propio Patriarca, don Francisco Antonio Cebrián, había sido obispo de Orihuela en los años previos a la Guerra de Independencia, habiendo obtenido la nueva posición como Patriarca de las Indias el 4 de junio de 1814 como compensación por su actitud durante la dominación francesa y siendo nombrado cardenal en 1816⁸. Esta especial relación con Orihuela puede justificar la presencia en su catedral de una copia de la misa compuesta en 1797⁹. Existe, además, una relación adicional, ya que en Orihuela encontramos un posible nuevo miembro de la familia Lidón. Se trata de Francisco Lidón —cuya relación exacta con el compositor José Lidón desconocemos—, nacido en 1785, cura teniente de la catedral, participante en la lucha por la defensa de Madrid del año 1808 y posteriormente defensor del bando realista¹⁰.

Las obras conservadas en Salamanca y en Ciudad Rodrigo tienen probablemente un origen común. Ya mencionamos en el capítulo cuarto la relación de José Villa, capellán de la catedral de Salamanca, con José Lidón, como posible alumno de composición. Los herederos de José Villa legaron a la catedral de Salamanca en 1845 su archivo, según se comentó en el capítulo cuarto, pero las dos obras de Lidón que se conservan en la catedral de Salamanca ya se encontraban previamente en la misma, ya que aparecen en el inventario que recoge el material que el maestro Manuel José Doyagüe tenía en su casa y entregó en la catedral en 1841, un año antes de su fallecimiento¹¹.

Por lo que respecta a las dos obras vocales religiosas conservadas en la Biblioteca Nacional, el *Salmo de David* y el *Villancico de Inocentes a cinco voces con pequeña*

⁶ La misa se conserva en parte sueltas y lleva por título *Misa a dos coros con todo instrumental bajo el tema de los himnos de la Virgen*, siendo una copia de la *Misa breve a ocho con violines, oboes, fagot, viola, trompas sobre los dos himnos O gloriosa Virginum y Ave maris stella* de 1788. La segunda obra es la *Lamentación a solo Tercera del Jueves con violines, flautas, viola y violón obligado* comentada más arriba en relación a las lamentaciones del Jueves Santo de 1797 mencionadas en los inventarios.

⁷ AGP, Real Capilla, C^a 196, Exp. 3.

⁸ BARRIO GOZALO, Maximiliano: «Las relaciones hispano-romanas al final del Antiguo Régimen. El nombramiento de obispos (1808-1834)», en Isidro Sepúlveda Muñoz y Blanca Buldaín Jaca (coords.): *La Iglesia española en la crisis del Antiguo Régimen*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003, pp. 93-120, cita en p. 98. El nombramiento como Patriarca de Indias también en AGP, Real Capilla, C^a 209, Exp. 15.

⁹ ADCO, Sig. 12/4.

¹⁰ AHN, Consejos, 13357, Exp. 13.

¹¹ *Inventario de los papeles de música entregados por el doctor don Manuel Doyague [sic], Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Salamanca, infrascrito Obrero mayor de la misma, al efecto autorizado por el Excelentísimo Cabildo con el doctor don Francisco Olivares, primer Organista de dicha Santa Iglesia, para depositarlo y custodiarlos en el archivo* (archivo de la catedral de Salamanca, sig. Alac. 4, lg. 1, n^o 5). Agradecemos a la doctora Josefa Montero García su ayuda para obtener esta información que apunta a una posible relación entre Manuel José Doyagüe y José Lidón.

orquesta, al menos la segunda procede de la biblioteca particular de Barbieri, como se indica posteriormente en el capítulo undécimo. En relación a la obra conservada en la catedral de Santiago de Chile, se trata de una copia del himno *Ave maris stella*, enviada a Chile en marzo de 1853 junto con otras de compositores españoles¹².

Distribución cronológica de las obras y composiciones sin fechar

Por lo que respecta a las fechas de las obras, no es sencillo en algunos casos establecer la fecha exacta. Las lamentaciones, por ejemplo, se reutilizaron en diferentes ocasiones en años posteriores a la composición tal y como indican las fuentes y se señala en el capítulo décimo con más detalle, por lo que no es fácil señalar una cronología exacta con solo la fecha de la «renovación» o «reedificación», como denominan a la revisión de la obra las fuentes del Archivo General del Palacio Real de Madrid. Incluyendo aquellas no conservadas o no localizadas pero de las cuales conocemos la fecha de composición, y considerando la fecha de la última versión si desconocemos la de la composición original, obtenemos un total de 77 obras, las cuales se distribuyen cronológicamente según se muestra en la tabla 7.3.

Año	Nº de obras	Año	Nº de obras
1767	1	1804	4
1769	1	1805	1
1770	1	1806	7
1773	1	1807	4
1775	1	1808	5
1780	2	1814	1
1782	2	1815	2
1788	5	1816	2
1789	9	1817	3
1790	6	1820	2
1797	7	1822	1
1799	3	1824	1
1802	1	1825	1
1803	3		

Tabla 7.3. Distribución cronológica de la obra vocal religiosa fechada de José Lidón

Como puede observarse de la distribución cronológica de la obra de Lidón, existen dos importantes periodos en los que compuso una mayor cantidad de obras. El primero corresponde a los primeros años de ocupación del puesto de vicemaestro de la Real Capilla, en 1788, y el segundo, a los años inmediatamente anteriores y posteriores a su nombramiento como maestro de capilla en 1805. Entre estos dos momentos, el año 1797 es importante en cuanto al número de composiciones, probablemente debido a la menor actividad del maestro Antonio Ugena, como se observó en el capítulo tercero.

¹² VERA, Alejandro: «La importación y recepción de la música sacra en el Chile decimonónico: el caso de la catedral de Santiago», *Anales del Instituto de Chile*, XXXII, 2013, pp. 75-124, citado en MONTERO GARCÍA, J.: *José Lidón: estudio...*, p. 40).

Como ya apuntamos en la primera parte, al obtener los cargos de maestro de Estilo Italiano y vicemaestro, se indicaba de Lidón que ya había compuesto obras intepretadas en la Real Capilla antes de 1788, por lo que este periodo debió ser mucho más fecundo de lo que puede observarse en la relación de la tabla 7.3. Es difícil pensar que Lidón abordase una obra tan extensa y con resultados tan interesantes como el *Oratorio a Santa Bárbara* del año 1775 con solo haber compuesto cuatro obras anteriores o que recibiese el encargo de la casa de Benavente de componer las Vísperas y misa de San Francisco de Borja de 1780 sin tener ninguna experiencia en estas composiciones más extensas. De estos años son precisamente las obras conservadas en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

Tras la ausencia de obras en el periodo de la Guerra de la Independencia y la restauración de la Real Capilla en 1815, Lidón compone otro importante número de obras, más importante por su longitud e importancia que por el número. Entre ellas encontramos sus dos *Te Deum* de 1814 y 1816 y el *Oficio de Difuntos*, posiblemente concluido en 1824

Consideraciones generales sobre la música vocal religiosa de José Lidón

En 1779, Tomás de Iriarte no dudaba en señalar, reflejando así la pluralidad musical de su época, que «España ha producido los más sabios e ingeniosos maestros de música eclesiástica» en un discurso sobre la música europea que adjudicaba a los músicos italianos la condición de «maestros de música teatral», a Alemania y Bohemia por haberse «distinguido modernamente en la música instrumental, dándole a su estilo nervioso y armónico la gracia y suavidad expresiva del italiano» y a Francia «por los doctos escritos con que ha ilustrado la parte teórica y doctrinal del arte»¹³.

Casi un siglo después, Hilarión Eslava describía la música de la segunda mitad del siglo XVIII coincidiendo con Iriarte al referirse a la música italiana y alemana. Además, describía importantes novedades en los recursos musicales de este periodo en lo que se refiere a la construcción melódica, a la armonía y a la importancia de la orquesta en el acompañamiento de las voces:

Al echar una mirada al estado general del arte en esta época, vemos con admiración que en Italia se había progresado extraordinariamente en el género lírico-dramático, y que en Alemania se habían hecho grandes adelantos en el género instrumental. La elegancia de las melodías, la estructura de sus frases, sus graciosas cadencias, y las simétricas proporciones de los periodos formaban ya un conjunto bello y poético, bien diverso por cierto de la marcha prosaica del arte antiguo. La armonía se hallaba enriquecida con nuevos acordes, con nuevos medios de modulación, y con nuevos recursos de toda especie. La orquesta, que hasta entonces había hecho un papel humilde, aparece también engalanada con nuevos atavíos, auxiliando poderosamente a la expresión dramática cuando acompañaba al canto, y produciendo efectos sorprendentes en el género puramente instrumental que hasta entonces habían sido desconocidos¹⁴.

En lo concerniente a la música religiosa en España durante la segunda mitad del siglo XVIII, Eslava definía tres estilos que recogían con naturalidad la influencia de la música teatral sobre la música religiosa:

Sea por la influencia de las obras religiosas de autores extranjeros o por las naturales tendencias del arte que caminaba rápidamente hacia la belleza de la melodía expresiva, lo cierto es que en la segunda mitad del siglo XVIII dominaban sobre los tres estilos antiguos [se refiere a los estilos de *imitación*, *coreado* y de *melodía* que ha definido para la primera mitad de siglo], que iban

¹³ IRIARTE, T.: *La Música....* Advertencias sobre el canto cuarto, pp. XXI-XXII.

¹⁴ ESLAVA, H.: *Breve memoria....*, pp. 89-90.

desapareciendo o se iban descomponiendo, otros tres algo diferentes de los anteriores. El 1º era un estilo que llamaremos *antiguo* porque consistía en el uso de todos los recursos del arte antiguo, reuniendo a ellos los que ofrecía el moderno, pero usando con cierta sobriedad tanto las verdaderas melodías a solo y dúo como los efectos de la orquesta. El 2º que llamaremos moderno *llano* consistía en procedimientos sencillos respecto a la melodía y armonía, dando toda la mayor expresión posible a la letra y haciendo jugar a la orquesta con ritmos marcados y, a veces, con gran brillantez. Este estilo era el que más se acercaba al teatral. El 3º, que denominaremos *mixto*, participaba del primero y segundo, y de consiguiente era el más rico y variado y preferible a los otros dos.

Para practicar el estilo *antiguo* se necesitaba ser buen contrapuntista y haber hecho buenos estudios escolares, que son los que constituyen lo que llamamos talento. Para el estilo *llano* bastaba el genio, acompañado de un estudio regular de la armonía y de la instrumentación. Y para el estilo *mixto* era necesario talento y genio, que son dos cualidades sin las cuales jamás se producirán bellezas de cierto orden elevado¹⁵.

Las anteriores categorías definidas por Eslava reflejan uno de los grandes discursos del siglo XVIII: la permeabilidad de la música religiosa a la pluralidad estilística del periodo. En la primera mitad del siglo, un autor como Francisco Valls ya se refería a esta diversidad al enumerar los diferentes estilos musicales de su época: el *eclesiástico*, *canónico* o *motético* para la música contrapuntística en latín; el *madrigalesco* para expresar el significado de la poesía, característico de los villancicos; el *melismático* que hace uso de la homofonía de las voces; el *fantástico* de la música instrumental; el *dramático* o *recitativo* para la música teatral destinada a reflejar los afectos del texto, más libre de las tradicionales reglas compositivas; y el estilo *coraico* utilizado en marchas y bailes¹⁶.

La convivencia de estilos diferentes se mantendría a comienzos del siglo XIX, tal y como señala María Antonia Virgili, quien indica la existencia en las producciones de los compositores de música religiosa de estos años de un virtuosismo vocal relacionado con la influencia teatral, de las tendencias simplificadoras del clasicismo y el estilo galante y de la pervivencia de un *stile antico* que empleaba técnicas contrapuntísticas cercanas a la polifonía renacentista¹⁷. En relación a la incorporación del estilo galante a la música litúrgica durante el siglo XVIII, es clara su relación con el estilo *llano* definido por Eslava ya que, según indica José Máximo Leza, dicho estilo galante se caracterizaba por la flexibilidad frente a la rigidez de las normas, una simplificación del ritmo armónico y de la línea del bajo, una preferencia por las texturas homofónicas frente al contrapunto imitativo y una construcción más sencilla de las melodías con menor número de compases y con un uso cada vez más frecuente de la ornamentación¹⁸. La fuerza de estos elementos y del virtuosismo vocal, perfectamente ensayados en la música teatral, residía en su capacidad de transmisión de las emociones asociadas a un texto litúrgico, y se encontraban justificados desde 1749 por la encíclica *Annus qui hunc* del papa Benedicto XIV, la cual recogía la conciliación de la dignidad del culto divino con los procedimientos musicales modernos¹⁹.

Lo más interesante del discurso de Eslava es la definición del estilo *mixto* como un modelo superior que combina los diferentes procedimientos y estilos, persiguiendo la

¹⁵ *Ibid.*, pp. 91-92.

¹⁶ MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música española...*, pp. 449-450.

¹⁷ VIRGILI BLANQUET, María Antonia: «La música religiosa en el siglo XIX español», *Revista Catalana de Musicologia*, nº II (2004), pp. 181-202; «La música religiosa en el siglo XIX español», en Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González: *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995, pp. 375-405.

¹⁸ LEZA, J. M.: «Continuidad...», p. 241.

¹⁹ GONZÁLEZ VALLE, J. V.: «Música litúrgica...», p. 75.

variedad, y que representa la máxima calidad musical a la que podía optar un compositor. Es este el punto de vista desde el que debemos partir para considerar la música de José Lidón, eliminando ciertos prejuicios que desde el mismo siglo XVIII hasta nuestros días han influido en la consideración de la música religiosa española de finales del siglo XVIII. Tradicionalmente, los anteriores elementos galantes y el lucimiento vocal se han asociado a la música teatral y a una suerte de contaminación que respondía a conceptos externos al contexto religioso, aunque progresivamente tolerados e introducidos en la liturgia. Por otro lado, la música compuesta según el estilo contrapuntístico de la polifonía clásica es percibida como una pervivencia conservadora —y en cierta medida arcaica— de la tradición, alejada de la modernidad identificada por la música religiosa orquestal, homofónica y con presencia del virtuosismo de las voces solistas. Debemos considerar una realidad musical que existe entre estos dos polos. Por un lado la introducción del estilo de canto italiano —virtuoso, brillante y adornado— en la música litúrgica es una realidad natural en la época de Lidón. Este estilo es impartido por el compositor en el Real Colegio de Niños Cantores, institución destinada a formar músicos para la Real Capilla, y es altamente valorado por su buen gusto y capacidad de expresar el sentido del texto litúrgico. Además, los materiales de oposición conservados muestran la exigencia del conocimiento de este estilo para poder formar parte de una institución de referencia como la que tratamos. Por otra parte, los documentos que se refieren al ceremonial litúrgico muestran la convivencia del canto llano, del canto de órgano y de la música moderna a papeles en una realidad musical rica y variada de la Real Capilla que permitía adaptarse a las diferentes celebraciones y que los compositores debían dominar y conocer en profundidad.

Podemos definir algunas características generales del estilo musical principal de las obras religiosas de José Lidón, aunque profundizaremos con más detalles en los próximos capítulos. Con estilo principal nos referimos a aquel con el que compuso la mayor parte de sus obras litúrgicas, aunque como veremos existen otros dos menos abundantes. Este estilo principal característico es el que corresponde a la música *moderna o a papeles*, como es referida en la propia época, y en él la orquesta utiliza todos los recursos disponibles del periodo y las voces combinan un estilo coral principalmente homofónico con la presencia de solos o pequeños conjuntos de voces solistas, recorriendo en diferentes secciones el texto litúrgico que se encuentran en el origen de toda la construcción formal y expresiva de la música.

Por lo que respecta al uso de las voces, las composiciones de este estilo moderno de Lidón utilizan la policoralidad característica de la música religiosa de este periodo, con un coro primero de solistas, generalmente agudo (dos tiples, alto y tenor) y un segundo coro formado por todo el resto de las voces de la Real Capilla. Ninguna composición de Lidón está escrita para más de dos coros y algunas obras utilizan el formato de «a cuatro duplicado», es decir, un coro de cuatro voces con varios cantantes por voz que en algunos pasajes queda reducido a cuatro solistas, uno por cada cuerda. En la tabla 7.4 se recogen las diferentes combinaciones para las obras policorales de José Lidón, indicándose, cuando se trata de una configuración de dos coros, el coro primero de solistas en la parte superior y el coro segundo en la inferior.

	SATB	SATB duplicado	SSAT SATB	SATB SATB	S SATB	SAT SATB	SA SATB
Completas	-	1	-	-	-	-	-
Himnos	-	2	-	2	-	-	-
Te Deum	-	-	2	-	-	-	-
Letanías	-	-	3	-	-	1	-
Magnificat	-	-	1	-	-	-	-
Misas	-	1	1	2	-	-	-
Misereres	3	2	2	-	-	-	-
Oficio de difuntos	-	-	-	1	-	-	-
Salmos	-	-	2	-	-	-	-
Salves	-	-	-	1	2	1	1
Secuencias	-	-	2	1	-	-	-
Villancicos	-	-	3	-	2	-	-
Vísperas	-	-	-	2	-	-	-
Total	3	6	16	9	4	2	1

Tabla 7.4. Combinaciones vocales de las obras policorales de José Lidón.

Respecto al concepto de policoralidad, debemos entenderla de manera diferente a las obras de décadas anteriores en donde las ocho voces tienen un papel protagonista y diferenciado. José Máximo Leza se refiere como «falsa policoralidad» al empleo de un segundo coro como *ripieno* y refuerzo de un primer coro, generalmente de solistas²⁰, concepto que es de plena aplicación a la mayoría de obras de José Lidón. Efectivamente, la intervención del segundo coro, generalmente de una total homofonía vertical, aparece en los momentos de gran sonoridad, en el comienzo o final de una obra de gran formato como una misa o un *Te Deum*, o en secciones centrales que deben destacarse o contrastarse con las secciones a cargo de los solistas. Casi siempre su papel es el de reforzar o puntualizar una intervención del coro primero o de alternar con él para crear un continuo contraste de sonoridad. Existen multitud de ejemplos de este comportamiento en las obras de Lidón. El comienzo del Kyrie de la *Misa sobre los dos himnos* «*Sacris solemnii*» y «*Pange lingua*» del año 1789 es representativo al incluir la alternancia entre el completo de las voces y los coros primero o segundo desde el comienzo de la misa (ejemplo 7.3).

²⁰ LEZA, J. M.: «Continuidad...», p. 236.

Andante majestuoso

Clasificación de instrumentos: Cla., Ob. I, Ob. II, VI. I, VI. II, Vla., Ti., A., T., B., Ac. cont., Org. y rip.

Textos vocales: Ky - ri - e e - ley - son.

Ejemplo 7.3. J. Lidón: *Misa breve a ocho con violines, oboes y clarines sobre los dos himnos «Sacris solemniis» y «Pange lingua»* (1789), Kyrie, cc. 1-7.

La función de puntualización de las intervenciones solistas puede observarse en el verso «lauda ducem et pastorem» de la *Secuencia del Corpus* de 1805, en donde el coro segundo repite el texto cantado por el tiple primero (ejemplo 7.4). Evidentemente, estos son solo unos pocos ejemplos que no abarcan totalmente las posibilidades de utilización de los dos coros, ya que a menudo son un agente de expresión o comunicación del texto en el que se basa la composición. Un ejemplo se encuentra en las invocaciones de las tres figuras de la Santísima Trinidad seguidas de la rogativa «miserere nobis» en los compases 25 a 52 de la *Letanía a Nuestra Señora* de 1782. Mientras dichas invocaciones son fuertemente exclamadas por el coro segundo, con el fin de dotarlas de

mayor solemnidad, las súplicas de misericordia son expresadas delicadamente por los solistas del coro primero. Igualmente, el coro segundo aparece para significar adecuadamente textos, como el verso «et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam» del Credo, el verso «Te gloriosus apostolorum chorus» del *Te Deum* o el verso «nos autem populus eius et oves pascuae eius» del salmo invitatorio.

Ejemplo 7.4. J. Lidón: *Secuencia del Corpus a ocho con violines, oboes y trompas* (1805), cc. 18-23.

Las melodías de las intervenciones de los solistas son habitualmente amplias, ornamentadas y exigentes, con motivos cortos e inmediatos procedentes de la influencia del estilo galante y con mucha presencia del lucimiento virtuosístico. Sin embargo, su estilo específico en cada caso depende de la composición concreta y de la expresión del texto que se esté transmitiendo. Tendremos ocasión de presentar distintos ejemplos de esta cuestión en los próximos capítulos, pero podemos adelantar que Lidón no utiliza un

mismo diseño melódico para expresar, por ejemplo, un verso laudatorio o uno suplicante, uno que exprese la marcialidad o majestuosidad de Cristo u otro que exprese el castigo divino ante el pecado cometido. Es por ello que en nuestro estudio hemos querido incluir distintos géneros litúrgicos que permitan observar la representación musical de afectos diferentes.

Junto a los anteriores elementos, y tal y como apuntaba Eslava, la presencia instrumental se hace especialmente destacada y diferenciada del comportamiento vocal con el que se había identificado hasta la primera mitad del siglo XVIII. Así, López-Calo identifica este cambio en la música religiosa española desde la década de 1760, junto con la presencia de nuevos instrumentos y de un mayor virtuosismo vocal que sustituía al cada vez más esporádico contrapunto²¹, y María Pilar Alén señala, principalmente, la incorporación de nuevos instrumentos de viento que sustituyeron a los tradicionales que existían en periodos anteriores²².

Lidón comienza a desarrollar su carrera compositiva a finales de la década de 1760, con importantes obras compuestas ya a mediados de la siguiente. En estos años el conjunto instrumental formado por violones y contrabajos, fagot o bajón, violas, violines, oboes o flautas y trompas está plenamente establecido y con un papel determinado adjudicado a cada instrumento. Herencia del periodo barroco es la presencia de un sonoro bajo continuo instrumental —el que las partituras de la época denominan como «acompañamiento»—, formado por violones, contrabajos, fagot o bajón y órgano como refuerzo en los pasajes de tutti orquestal y vocal. Este acompañamiento se encuentra presente a lo largo de toda una obra, estando principalmente adjudicado a los instrumentos graves de cuerda y con la presencia de los otros instrumentos para conseguir alguna variación sonora. Mientras la viola realiza habitualmente el papel de doblar el bajo a distancia de octava y de realizar un relleno armónico necesario para determinadas armonías, los violines se encargan de proporcionar dinamismo a la música, con gestos típicamente instrumentales separados ya de la concepción vocal que muestran en la primera mitad de siglo. Si la distinción idiomática de los instrumentos de la orquesta con respecto a las voces está ya establecida en los años en los que Lidón comienza a componer, una de las características de la segunda mitad de siglo es la diferenciación de comportamiento entre los violines y las flautas u oboes. Todavía en los años cuarenta, Francisco Valls indicaba para el comportamiento de estos instrumentos lo siguiente:

El estilo de música entre violines, obueses y flautas casi es el mismo, pues lo que ejecuta el violín lo practica el obué y la flauta y por ordinario violines y obueses en un lleno de música tocan una misma parte. Las flautas como son instrumentos de poco cuerpo de voz acostumbran a tocar solas²³.

Según Leonard Ratner, una de las características de la orquesta clásica es la distinción de los instrumentos de viento respecto a los de cuerda, apareciendo solos ocasionalmente sin doblar o reforzar a las cuerdas para aportar así su peculiar timbre, en una modificación de la textura vertical tímbricamente homogénea tradicional del

²¹ LÓPEZ-CALO, J.: *La música en las catedrales...*, p. 498.

²² ALÉN, M^a P.: «Las capillas musicales catedralicias...», p. 45.

²³ VALLS, Francisco: *Mapa armónico práctico. Breve resumen de las principales reglas de Música, sacado de los más clásicos autores especulativos y prácticos, Antiguos y Modernos. Ilustrado con diferentes ejemplares, para la más fácil y segura enseñanza de Muchachos*. Barcelona: 1742, fol. 7, citado en LEÓN TELLO, Francisco José: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974, p. 565.

periodo barroco²⁴. Efectivamente, desde las primeras obras encontramos en la música de Lidón ejemplos de una distinción entre flautas u oboes y violines, aunque en la mayoría de ocasiones, sobre todo en los pasajes de *tutti* orquestal y vocal, las maderas refuerzan todavía la melodía de las cuerdas. Esta distinción no es, desde luego, inaugurada por Lidón en la Real Capilla, pero podemos observar que los diferentes papeles dentro del conjunto orquestal de oboes y flautas y de los violines persiguen explotar cada vez con más frecuencia una variedad tímbrica ya en las obras de las décadas de 1770 y 1780. Un primer procedimiento, empleado ya en épocas anteriores, es la alternancia de oboes y violines, siempre sobre la base del acompañamiento de cuerdas graves. Esta alternancia, generalmente señalada en las maderas como «solo» o «solos» para indicar que no tocan junto con las cuerdas, puede realizarse con un mismo comportamiento rítmico para los dos instrumentos o persiguiendo una distinción al realizar los oboes gestos más melódicos y cantábiles que contrastan con los más enérgicos de los violines. Los ejemplos 7.5 y 7.6 son representativos de estos dos procedimientos respectivamente.

Allegro non molto

The musical score is written for a 3/4 time signature. It includes parts for a Trumpet (Tp.), two Oboes (Ob. I and Ob. II), two Violins (VI. I and VI. II), a Viola, and a Basso Continuo (Acomp.). The tempo is marked 'Allegro non molto'. The oboe and violin parts are marked with 'Solos' above them, indicating solo passages. The score shows the beginning of the second number, 'El Cielo y la Tierra con luces y flores', from J. Lidón's Oratorio a Santa Bárbara (1775).

Ejemplo 7.5. J. Lidón: *Oratorio a Santa Bárbara* (1775), comienzo del segundo número *El Cielo y la Tierra con luces y flores*, cc. 1-6.

²⁴ RATNER, Leonard G.: *Romantic music: sound and syntax*. Nueva York: Schirmer Books, 1992, p. 50.

Allegro

The musical score is for a piece titled 'Villancico a Nuestra Señora a ocho con violines, oboes y trompas'. It is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The score includes parts for Trompa (Tp.), Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Acoustic Bass (Ac.). Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *Solo* markings. The Oboe parts have 'Solo' markings above them. The Acoustic Bass part has *f* and *p* markings.

Ejemplo 7.6. J. Lidón: *Villancico a Nuestra Señora a ocho con violines, oboes y trompas* «Albricias que María en ese trono está» (1773), cc. 1-7.

El *Oratorio a Santa Bárbara* de 1775 es un buen ejemplo de exploración de combinaciones tímbricas diferentes en una de las primeras obras conocidas de Lidón. Algunas arias utilizan instrumentos obligados —esto es, solistas— que buscan explorar una sonoridad determinada. Es el caso del oboe del aria *Si agricultor airoso* de Valenciano en el primer acto que proporciona un timbre pastoril muy adecuado al texto, o la flauta y el violoncello del aria *Dulcemente se ve herida* del Custodio que exploran dolorosos agudos en alternancia con los violines²⁵. Sin embargo, la discusión que hemos comenzado se refiere a la distinción entre maderas y cuerdas dentro de la textura orquestal, no a la presencia de instrumentos solistas, aunque estos ejemplos parecen situarse también en esa dirección. En algunas obras de la década de 1780 encontramos ejemplos de un nuevo paso en esta independización sonora de maderas y cuerdas. Nos referimos a la construcción de un nuevo nivel melódico a cargo de los oboes que se sitúa sobre el acompañamiento del bajo y sobre unos violines acompañantes, si bien en estos años existen solo unos pocos ejemplos. El comienzo del quinto número de la *Salve* de 1782 (ejemplo 7.7), en la que oboes y violines primeros se reparten gestos melódicos sobre un acompañamiento del violín segundo o el comienzo del Gloria y el Agnus Dei de la misa de 1789 (ejemplo 7.8) son ejemplos de este recurso.

²⁵ Las dos arias se incluyen en el volumen de ediciones. Véase el capítulo undécimo para más información sobre este oratorio de Lidón.

Ejemplo 7.7. J. Lidón: *Salve Regina a ocho con oboes y trompas* (1782), comienzo del *Et Jesum benedictum*, cc. 1-3.

Ejemplo 7.8. J. Lidón: *Misa breve a ocho con violines, oboes y clarines sobre los dos himnos «Sacris solemniis» y «Pange lingua»* (1789), Agnus Dei, cc. 1-6.

Por lo que respecta al fagot, debemos esperar más tiempo para observar su comportamiento diferenciado respecto al acompañamiento del que forma parte habitual. En 1789 le encontramos en un interesante papel solista, aunque bastante moderado, junto a un bajón en la *Lamentación Tercera del Miércoles Santo* de ese año, pero todavía en obras como el himno *Iste confessor* de 1788, las Completas de 1789 o las misas de los años 1788 y 1789 su papel se limita a realizar el mismo bajo que violones y contrabajos, en ocasiones doblado a octava aguda o con pequeñas modificaciones melódicas pero sin un comportamiento claramente diferenciado y sin apenas intervenciones como bajo exclusivo del conjunto. En la *Lamentación Segunda del Jueves Santo* que indica el año de 1799 como fecha de renovación²⁶ aparecen dos fagots que actúan con pequeñas intervenciones independientes, aunque su papel principal es el de realizar el mismo acompañamiento de las cuerdas graves. Además, en la primera y tercera lamentaciones de ese mismo día y año, Lidón incluye un violón solista y un

²⁶ Véase capítulo décimo para la cuestión de las renovaciones de las lamentaciones.

bajón solista, respectivamente, consecuencia probablemente de la exploración de nuevas posibilidades sonoras en instrumentos graves. En las obras de los años anteriores a la Guerra de Independencia encontramos pequeños pasajes en los que oboes y fagot intervienen independientemente, como el caso del ejemplo 7.9 de la *Secuencia del Corpus* de 1805.

Ejemplo 7.9. J. Lidón: *Secuencia del Corpus* (1805), cc. 46-49.

Sin embargo, no será hasta los años posteriores a 1814, con la restauración de la Real Capilla y la incorporación de los clarinetes a la plantilla orquestal, cuando veamos pasajes a cargo solamente de instrumentos de viento y con un papel claramente diferenciado de las cuerdas y con el fagot como bajo exclusivo del conjunto. Leonard Ratner identifica nuevamente en este paso un signo de los nuevos tiempos. Según este autor, la capacidad de los vientos para crear un soporte musical armónico independiente resultó un factor crítico para la aparición del sonido orquestal romántico²⁷. Efectivamente, a partir de estos años, son numerosos los ejemplos de Lidón con pasajes solo para maderas. En el *Te Deum* de 1814, por ejemplo, el fagot aparece en la sección lenta central del verso «Te ergo quaesumus» como instrumento melódico solista junto con el oboe primero y como bajo principal. En el *Te Deum* de 1816 aparece por primera vez en todo el catálogo de Lidón el conjunto de viento madera completo —una flauta, dos oboes, dos clarinetes y un fagot—, con numerosas intervenciones independientes y con el fagot como único bajo. La *Lamentación Primera del Miércoles Santo* de 1817 comienza directamente con un fragmento realizado por violas, clarinetes y fagot que apunta a la exploración de nuevas combinaciones tímbricas, y en la *Salve* de 1820 aparecen distintos ejemplos que muestran la independización de las maderas y el uso del oboe solista junto a los clarinetes. Pero será en el *Oficio de Difuntos* de 1821-1824 donde la diferenciación de timbres es más evidente y abundante. Ya desde el comienzo puede observarse este recurso al utilizar dos fagots junto a los dos clarinetes con los que

²⁷ RATNER, L. G.: *Romantic music ...*, p. 51.

comienza el invitatorio. Si bien hay que proceder con cautela, esta discusión permite realizar la hipótesis de que la *Cantata sacra a cuatro voces sobre la traducción del salmo Diligam te Domine* conservada sin fecha de composición en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid fuese compuesta en estos años posteriores a la Guerra de Independencia. Desde el comienzo podemos observar un comportamiento diferenciado del fagot: como bajo junto con los dos oboes, interviniendo melódicamente junto con la viola y realizando entradas imitativas propias junto con el conjunto de cuerdas (ejemplo 7.10).

The musical score is for a full orchestra and four voices. The tempo is 'Larghetto maestoso'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The instruments are: Tuba (Tp.), Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Bassoon (Fg.), and Cello/Double Bass (Ac.). The score shows the first ten measures. Dynamics include forte (f), piano (p), and crescendo (cresc.). Performance instructions include 'Solo', 'dolce', and 'A mezza voce'. The bassoon part is particularly prominent, often playing in a lower register than the other woodwinds.

Ejemplo 7.10. J. Lidón: *Cantata Sacra a cuatro voces sobre la traducción del salmo Diligam te Domine*, cc. 1-10.

Por lo que respecta al papel de los instrumentos de viento metal, tanto los clarines como las trompas responden a la descripción que realizaba todavía el maestro de capilla de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, Blas Hernández, en 1837 refiriéndose a la trompa de manera desenfadada:

Es un instrumento que, exceptuando algunos pocos profesores que lo conocen a fondo (siendo tan pocos como hombres chinos y naturales del mismo Pequín hay en esta ciudad de La Calzada), nadie la saca más puntos que Do, Mi, Sol, Do, Re, Mi, Fa, Sol subiendo desde el primer Do hasta el último Sol. Por consiguiente, en la primera octava no hay que contar con el Re, Fa, La, Si. Teniendo a más presente que los puntos buenos que van indicados arriba no pueden alterarse a bemol ni a sostenido, de forma que las trompas no toman parte en ninguna armonía ni combinación complicada, limitándose solo a dar puntos secos en el tono natural cuando hay pasos de ruido como en las introducciones y finales; y y aun en esos casos solo pueden tomar parte de tres modos. Primero: en la armonía tónica, colocando la primera trompa en el Do más alto, y la segunda en el Mi más bajo; y si el tono es menor, como el Mi no puede hacerse bemol, hay que colocar la segunda trompa en el Do más bajo. Segundo: en la armonía de la subdominante o cuarta del tono, colocando las dos trompas en el Do más alto y alguna vez la primera en Fa y la segunda en Re. Tercero: en la armonía de la dominante o quinta del tono, colocando la primera en Re y la segunda en el Sol bajo²⁸.

Además del cuarteto para el examen de dicho instrumento del año 1800, existen algunas composiciones que prestan especial atención a la trompa, como la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* del año 1789, que incorpora una trompa solista a dúo con el alto que llega a realizar pasajes ligeramente cromáticos, o el *Te Deum* de 1816, nuevamente con una trompa solista a dúo con la voz en la sección lenta central. Sin embargo, trompas y clarines son utilizados por Lidón según señalaba la cita anterior, básicamente como refuerzo sonoro en los momentos de *tutti* orquestal, para dar profundidad en los momentos especialmente solemnes o como breve enlace entre fragmentos manteniendo el sonido. En todas las obras, Lidón indica la configuración adecuada de las trompas que debía elegirse para corresponder así su afinación con la tonalidad principal, ya que son utilizadas básicamente para apoyar las armonías de tónica, dominante y subdominante tanto de la tonalidad principal como de la tonalidad del quinto grado (situando las dos trompas en el Re para la nueva dominante). Así, encontramos la indicación de trompas en Bfa (Si bemol), Elafa (Mi bemol), Ffaut (Fa), Alamire (La), Dre o Dlasolre (Re), Csolfaut (Do) o Gsolreut (Sol).

Las anteriores consideraciones vocales e instrumentales se corresponden con el que hemos denominado estilo *moderno*, el más frecuente y característico, por otra parte, de la música litúrgica de José Lidón. No obstante, y en relación con la referencia que hacía Eslava a un estilo *antiguo* utilizado por los compositores de la segunda mitad del siglo XVIII, existen algunas pocas obras del compositor que responden a una concepción diferente. En este grupo se encuentran todos los misereres de Lidón, así como la *Letanía de los Santos* y el himno *Pange lingua* compuestos en 1804 para la celebración de las Cuarenta Horas en la Real Capilla siendo todavía vicemaestro de capilla²⁹. En estas composiciones, Lidón utiliza un conjunto de cuatro o de ocho voces con una textura prácticamente homofónica en su totalidad, sin intervenciones solistas, dúos o tríos y sin más acompañamiento instrumental que un violón o cuerdas graves y el órgano. El

²⁸ HERNÁNDEZ, B.: *Manual armónico...*, p. 170.

²⁹ La celebración de las Cuarenta horas era «una función que se practica al principio del año, [...] y ordenada por la gran piedad del Católico Monarca para la primera semana de cada mes, en los días jueves, viernes y sábado; sino es que ocurra alguna solemne festividad que obligue a trasladarla a la inmediata y segunda semana» (*Ceremonial de la Real Capilla de S. M. Católica, formado de Orden Superior, y dedicado a la muy excelsa y benéfica señora Dña. María Luisa de Borbón, Reina Católica de las Españas. Año de 1802*, Real Biblioteca, sig. II/583, p. 72).

transcurrir de la música está adjudicado completamente a las voces, las cuales utilizan melodías sobrias y estáticas y con apenas recursos contrapuntísticos o imitativos. El comienzo del *Miserere a cuatro y ocho voces sin instrumentos* de 1802 es un buen ejemplo de este comportamiento en el que, a pesar de la limitación de recursos, no faltan las indicaciones expresivas y la utilización de armonías propias de la época (ejemplo 7.11).

The musical score is for a four-voice setting of the Miserere. It includes parts for Tenor (Ti.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and a Violoncello/Violon (Vn.) part. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Mi-se-re-re me-i De-us, se-cun-dum mag-nam". The score uses various dynamic markings: *p* (piano), *sf* (sforzando), and *f* (forte). The vocal lines are written in a simple, homophonic style with clear phrasing.

Ejemplo 7.11. J. Lidón: *Miserere a cuatro y ocho voces sin instrumentos* (1802), cc. 1-11.

En el caso de utilizar ocho voces en dos coros, es frecuente la alternancia en bloque de cada conjunto o la elección de solo uno de ellos para algunos de los versos del texto. El comienzo de la *Letanía de los Santos* de 1804 es un ejemplo de alternancia de los dos coros, cada uno acompañado en este caso por su propio bajo con las cuerdas graves y el órgano en el caso del coro segundo (ejemplo 7.12). En un principio podríamos identificar este procedimiento con el comportamiento alternante de los coros primero y segundo del que hemos denominado estilo *moderno* y que ejemplificamos en el comienzo del Kyrie de la misa del año 1789 (ejemplo 7.3). Si es, por un lado, evidente que no podemos realizar una compartimentación total y diferenciada de los estilos compositivos y que mismos procedimientos de texturas o sucesiones armónicas pueden existir en cada uno, existen dos diferencias importantes. La primera es que en este estilo, que podemos denominar como estilo *antiguo homofónico*, no existen secciones contrastantes con solos, dúos o tríos del coro de solistas. Solamente algunos de los versos del texto pueden estar realizados a cuatro voces como único elemento de contraste. Este es el caso de algunos versos de los misereres a ocho voces, pero no de la *Letanía de los Santos*, construida toda por el procedimiento de alternancia de los dos bloques de voces, algo, por otra parte, muy adecuado para este tipo de texto.

La segunda diferencia se encuentra en el uso de los instrumentos. Mientras en el estilo habitual de Lidón la orquesta tiene un papel de gran importancia, introduciendo las secciones e interviniendo en la sonoridad como un poderoso recurso más, en este estilo no existe más que un acompañamiento de cuerda, junto con el órgano en algunas composiciones, para la realización del bajo continuo. Dos de los misereres de Lidón, los compuestos en los años 1806 y 1815, tiene no obstante también un conjunto de instrumentos de viento acompañante formado por flautas, trompas y fagot. En este caso, los instrumentos utilizan un lenguaje moderado, muy similar al realizado por las voces y

que solo busca complementar la sonoridad global. Es, desde luego, un procedimiento a considerar junto con la anterior discusión que mostraba la progresiva independencia de los instrumentos de viento en la orquesta de Lidón, aunque hay que pensar en un papel poco destacado y totalmente dependiente de las voces. El *Miserere* de 1815 es realmente una reelaboración del que compuso Lidón en el año 1769 para voces solas y acompañamiento, mientras que el de 1806 lleva en su portada la siguiente indicación, representativa de lo prescindibles que consideraba a los instrumentos de viento pensados solo para complementar a las voces: «Miserere a 4 voces; alternado entre dos coros a versos, con acompañamiento de dos trompas, dos flautas, fagot y violón, y podrá cantarse con solo el violón, omitiendo los compases de espera en la entrada de cada verso»³⁰.

Allegro

The musical score is for a piece titled 'Letanía de los Santos a ocho' (1804), measures 1-6. It is marked 'Allegro'. The score is for eight voices (Ti. I, Ti. II, A., T., Vn. y Cb., Ti., A., T., B.) and piano/organ. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Chris - te au - di - nos, Chris - te e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Chris - te e - xau - di -.

Ejemplo 7.12. J. Lidón: *Letanía de los Santos a ocho* (1804), cc. 1-6.

Existe un tercer estilo que Lidón utiliza en algunas, muy pocas, de sus composiciones y que podemos denominar como estilo *antiguo de facistol*, aludiendo a la indicación «aire de facistol» que el propio compositor indica al comienzo de cada una de ellas. Este

³⁰ AGP, Real Capilla, Música, C^a 855, Exp. 754, fol. 1.

estilo se encuentra en algunos de los salmos e himnos para Vísperas, por lo que su discusión más detallada se reserva para el capítulo doce, aunque podemos adelantar ahora algunos aspectos. En primer lugar, el comportamiento de las voces se sitúa a medio camino entre los dos estilos anteriores. Si el peso principal lo soportan todavía el conjunto de cuatro y ocho voces, existen secciones a solo o a dúo que, sin embargo, utilizan melodías más estáticas y contenidas que en el estilo usual de Lidón. Por otra parte, abunda el comportamiento contrapuntístico en las voces, las entradas imitativas y la pérdida de la casi completa homofonía que caracterizaba al segundo de los estilos.

En lo concerniente a los instrumentos, estas obras tienen un acompañamiento de violas, violines y maderas que, sin embargo, mantienen un comportamiento vocal, generalmente doblando a alguna voz y sin elementos idiomáticos característicos, como si Lidón estuviera recreando una composición compuesta en décadas anteriores.

A pesar de estos elementos diferenciadores, los procedimientos armónicos no son esencialmente diferentes en los tres estilos presentados, sino que son los propios de la época con una tonalidad plenamente desarrollada, como iremos presentando en los próximos capítulos. En cualquier caso, hemos de considerar para las composiciones litúrgicas de Lidón una total adecuación y supeditación al texto, auténtica guía formal y expresiva de la música. En este sentido, Lidón supo conciliar perfectamente y de forma natural la pluralidad de posibilidades estilísticas a las que más arriba nos hemos referido y siempre al servicio de la expresión de un texto religioso, utilizando recursos instrumentales y vocales valorados y que ya habían superado la etiqueta de la influencia teatral. Una muestra de que el estilo moderno de Lidón no se consideraba vinculado al del teatro —pues nunca recibió crítica alguna a pesar de incorporar muchos de sus elementos— se observa en la carta que el Patriarca de las Indias, el cardenal Francisco Antonio Cebrián, dirige a las autoridades del Palacio el 13 de febrero de 1817 en la cual, sin embargo, sí expresa sus dudas acerca de la idoneidad de Mariano Rodríguez de Ledesma para ser nombrado compositor de la Real Capilla:

En cuanto a la [solicitud] de Ledesma, aunque es notoria la habilidad en su profesión, no sé decidirme sin embargo de los informes que he tomado si su composición para el canto eclesiástico (que necesita penetrar el sentido y la expresión de la letra) será conforme a lo que la liturgia respectivamente exige, y si podrá disonar a los presbíteros cantores el ser regidos en los destinos de sus plazas por un profesor que sirvió algunos años en el teatro³¹.

Esta cita, no obstante, no fue acertada en cuanto a la consideración de Rodríguez de Ledesma como compositor poco válido para la Real Capilla, como quedaría demostrado en los años posteriores, pero es significativa de que el rechazo a la influencia del estilo teatral y su distinción de la verdadera música religiosa no era más que algo teórico que la propia música de la época había superado y naturalizado. Así, el estilo de Lidón incorpora el conocimiento técnico del contrapunto en lo que al equilibrio sonoro de las voces se refiere, el virtuosismo vocal dirigido a una adecuada y deseada expresión de los afectos, los avances en el lenguaje orquestal, y, como veremos, unos planteamientos formales y armónicos muy desarrollados y menos inmediatos que en periodos anteriores.

Continuidad de la interpretación de la obra vocal religiosa de José Lidón

Tenemos pocos datos para valorar la continuidad interpretativa de la obra vocal religiosa de Lidón tras su fallecimiento. Diferentes funciones son identificadas por

³¹ AGP, Personal, C^a 7306, Exp. 1.

Josefa Montero entre el año 1855 y 1915³², aunque el año más representativo para poder conocer la consideración de la música de Lidón en la Real Capilla es el de 1855. Gracias a la *Gaceta Musical de Madrid*, revista fundada por Hilarión Eslava que se publicó durante los años 1855 y 1856, conocemos algunos datos de funciones de la Real Capilla de 1855, aunque son muy pocos los que proporciona del siguiente año, al incluir crónicas sobre la vida musical de Madrid centradas casi exclusivamente en la música teatral.

La información aportada por la *Gaceta Musical de Madrid* permite conocer pocos datos de la obra concreta de Lidón que fue interpretada en cada ocasión. Al solo constar unas Completas entre su catálogo, debemos entender que fueron las que se interpretaron en las cinco ocasiones de 1855 (tabla 7.5). Ya se indicó que Eslava tenía una especial consideración tanto de esta obra de Lidón, según recogía Soriano Fuertes, como de las Vísperas. Respecto a estas, supongo que las interpretadas en junio de 1855 deberían ser las de 1790, ya que las de 1788 no debían ya conservarse en estos años. Las otras obras son una misa de Lidón, aunque no se indica cuál exactamente de las cuatro conservadas en el archivo de Palacio, y un *Miserere* para Semana Santa, del que tampoco se puede conocer cuál era exactamente entre los diferentes compuestos por el músico. La relación de compositores presentes en cada función, y otras relativas al año 1855, indica que la música de Lidón era considerada junto con la del propio Hilarión Eslava, Francisco Andreví y Mariano Rodríguez de Ledesma y, en menor medida, Lorenzo Nielfa, todos compositores del siglo XIX, para estas funciones de la Real Capilla. Otros compositores españoles del siglo XVIII como Corselli y Torres tendrán representación, al igual que extranjeros destacados como Mozart o Schubert. La música de Victoria está generalmente presente en gran número de funciones de la Real Capilla durante estos años.

De décadas posteriores, Josefa Montero proporciona información acerca de diferentes funciones en que sonó música de José Lidón. En mayo de 1889, se interpretó una *Salve* en la iglesia de Santo Tomás de Ávila en el Centenario de la Unidad Católica de España³³, quizás la misma que fue escuchada en la iglesia de San Esteban de Salamanca en la festividad del Purísimo Corazón de María³⁴. Del año 1894 tenemos una extraña noticia, ya que se interpretó en la iglesia del Sacramento de Madrid por un quinteto instrumental y voces, «un excelente *Stabat Mater* del maestro que fue de la Real Capilla D. José Lidón»³⁵. Dado que no conocemos ninguna otra evidencia de que Lidón compusiese un *Stabat Mater*, creemos que realmente la noticia debe contener un error y posiblemente referirse a la obra compuesta por Palestrina, compositor que también estuvo presente en esa función y que es citado justo antes de Lidón. En enero de 1897, durante las funciones para la asociación de la Cruz Roja con la corporación de la Caridad y Paz en la iglesia Virgen de Gracia de Madrid, se interpretó una «preciosa letanía del malogrado director de la Real Capilla de S.M. (siglo XVIII) D. José Lidón», a cargo del «reputado bajo de ópera Sr. Candela»³⁶. Ese mismo año, en el mes de mayo, las Completas de Lidón volvieron a escucharse en las funciones en honor de Santa Rita³⁷ en la iglesia del Carmen de Madrid y, ya en el siguiente siglo, la Real Capilla incluyó un *Miserere* de Lidón durante la Semana Santa de 1915, junto con

³² MONTERO GARCÍA, J.: *José Lidón...*, pp. 47-48.

³³ *El Siglo futuro*, 31 de mayo de 1889, p. 2.

³⁴ MONTERO GARCÍA, J.: *José Lidón...*, p. 48.

³⁵ *La Correspondencia de España*, 20 de septiembre de 1894, p. 3.

³⁶ *El Globo*, 29 de enero de 1897, p. 3 y *La Correspondencia de España*, 28 de enero de 1897, p. 4.

³⁷ *La Correspondencia de España*, 26 de mayo de 1897, p. 4.

lamentaciones de Eslava, un motete de Mozart, una misa de Saco del Valle y otra de Valentín Zubiaurre³⁸.

Fecha y fuente	Función	Música interpretada
Febrero 1855 <i>Gaceta Musical de Madrid</i> (11-2-1855)	Celebración de las Cuarenta Horas	Jueves 8: misa de Rodríguez de Ledesma, Completas de Nielfa y motete <i>Jesu dulcis</i> de Victoria. Viernes 9: misa y Completas de Andreví y motete <i>Vere languores</i> de Victoria. Sábado 10: misa de Lidón, motete <i>Ave verum</i> de Mozart.
Marzo 1855 <i>Gaceta Musical de Madrid</i> (4-3-1855)	Celebración de las Cuarenta Horas	Jueves 1: misa de Andreví, Completas de Lidón y motete de Victoria Viernes 2: misa de Doyagüe, Completas de Corselli y motete de Eslava. Sábado 3: misa y motete de Eslava.
Abril 1855 <i>Gaceta Musical de Madrid</i> (22-4-1855)	Semana Santa	Miércoles 18: Dos lamentaciones de Andreví, una lamentación de Eslava y un <i>Miserere</i> de Lidón. Jueves 19 y Viernes 20: tres lamentaciones de Ledesma y un <i>Miserere</i> de Lidón.
Junio 1855 <i>Gaceta Musical de Madrid</i> (17-6-1855)	Celebración de las Cuarenta Horas	Jueves 14: misa en Si bemol de Andreví, Completas de Lidón, motete de Eslava. Viernes 15: misa breve en Do de Schubert, Completas de Andreví y un motete de Victoria. Sábado 16: misa de Rodríguez de Ledesma y motete de Eslava.
Junio 1855 <i>Gaceta Musical de Madrid</i> (1-7-1855)	Festividad de San Pedro (28-junio)	Vísperas de Lidón e himno de José de Nebra.
Julio 1855 <i>Gaceta Musical de Madrid</i> (8-7-1855)	Celebración de las Cuarenta Horas	Jueves 5: misa y Completas de Lidón y motete de Victoria. Viernes 6: misa de Doyagüe, Completas de Nielfa, motete <i>O sacrum convivium</i> de Eslava. Sábado 7: misa de Andreví, motete <i>Bone pastor</i> de Eslava
Agosto 1855 <i>Gaceta Musical de Madrid</i> (5-8-1855)	Celebración de las Cuarenta Horas	Jueves 2: misa en Do de Andreví, Completas de Lidón y motete de Pedro Periañez. Viernes 3: misa de Lidón, Completas de Corselli y motete <i>Vere languores</i> de Victoria. Sábado 4: misa en Si bemol de Rodríguez de Ledesma, motete <i>Jesu dulcis memoria</i> de Victoria.
Septiembre 1855 <i>Gaceta Musical de Madrid</i> (9-9-1855)	Celebración de las Cuarenta Horas	Jueves 6: misa y Completas de Lidón y motete de Victoria. Viernes 7: misa de Andreví y Completas de Corselli y motete de Francisco Periañez. Sábado 8: misa de Schubert, motete <i>¡O sacrum!</i> de Eslava.

Tabla 7.5. Funciones de la Real Capilla en 1855 con interpretaciones de música de José Lidón

³⁸ *La Correspondencia de España*, 27 de marzo de 1915, p. 4.

Tenemos constancia de que José Lidón compuso tres letanías de la Virgen. La primera de ellas se conserva en partes sueltas en dos fuentes, una procedente del monasterio de las Descalzas Reales¹ y otra del monasterio de Montserrat², esta última incompleta ya que no existe más que una parte vocal. Las partes de la letanía de las Descalzas indican al final de cada una la fecha «agosto de 1782», probablemente la de finalización de las copias, por lo que podemos pensar que Lidón debió componer la obra en los meses previos.

Las otras dos letanías a Nuestra Señora o a la Virgen se conservan únicamente en el Archivo General del Palacio Real³, donde, como es habitual en el caso de las obras de Lidón de dicho archivo, se guardan las partituras autógrafas. Las dos letanías se encuentran en sendos volúmenes que incluyen también una Salve a continuación de la letanía y con la fecha de composición al final: «1 de noviembre de 1789» y «18 de noviembre de 1820», respectivamente.

En lo que respecta a las salves conocidas de Lidón, se conservan cinco composiciones, de las cuales dos de ellas se encuentran entre sus obras más tempranas, las fechadas en 1767 y 1770 y conservadas en partes sueltas en el monasterio de Santa María de Guadalupe. Cronológicamente, la siguiente es la salve conservada también en partes en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, fechada en septiembre de 1782, y en el monasterio de Montserrat. Las otras dos se conservan en el Archivo General del Palacio Real en los mismos volúmenes que las letanías anteriormente comentadas de 1789 y 1820.

La agrupación de las letanías de la Virgen con la Salve era habitual⁴, ya que ambas oraciones aparecen a menudo asociadas en diferentes celebraciones, no solamente en las relativas a la Virgen María. En el caso de la Real Capilla, el contexto litúrgico específico era la interpretación de las letanías y Salve durante las nueve tardes de los días 15 a 23 de diciembre con la presencia de los reyes en la tribuna, funciones que fueron instituidas por la reina Dña. Mariana de Austria, esposa de Felipe IV⁵. Efectivamente, las fechas de composición de las obras de Lidón para la Real Capilla de Palacio apuntan a esta ocasión para su interpretación. Además, en 1789, el receptor Antonio Borruel indicaba la poca dedicación del maestro Antonio Ugena a su obligación de componer obras nuevas para la Real Capilla haciendo una relación de las pocas que había compuesto, como vimos en el capítulo segundo, entre las cuales había «dos o tres letanías y salves para antes de Navidad»⁶.

Existían, no obstante, otras celebraciones en las que probablemente la Real Capilla interpretaba las letanías a la Virgen y la Salve. Una de ellas era la celebración del día de la Purificación de Nuestra Señora el 2 de febrero, con Vísperas el día anterior y misa a papeles ese mismo día, como correspondía a una celebración de segunda clase⁷. Se

¹ RB, MUS-MD-C-14 (2).

² AM, 3167.

³ AGP, Real Capilla, Música, C^a 860, Exp. 766 y C^a 862, Exp. 775.

⁴ Se conservan en el Archivo de Palacio diferentes composiciones de letanías con la *Salve*: tres de F. Corselli, cinco de J. de Nebra, cuatro de A. Ugena, una de I. Ducassi, dos de F. Federici, una de F. Andreví y una de L. Niefra.

⁵ BNE, M762, fol. 67.

⁶ AGP, Personal, C^a 7315, Exp. 45.

⁷ AGP, Real Capilla, C^a 2, Exp. 4 y Administración General, C^a 6768.

celebraba también una procesión por la tarde, de cuyo origen y recorrido nos informa el *Diario de Madrid*:

Por la tarde hay procesión general, en cumplimiento del voto que hizo Madrid el año de 1582, en desempeño del sacrilegio que ejecutaron unas mujeres ramera poniendo a la ventana en traje profano el precioso simulacro de Nuestra señora de Madrid para atraer con su hermosura a los jóvenes lascivos. Concorre el Ayuntamiento en la referida Iglesia [del Hospital General] a la procesión de dicha sagrada imagen, con asistencia de cabildo y va a la capilla de Nuestra Señora de Atocha, en donde se canta la Letanía y la Salve, y vuelve a fenecer al Hospital General⁸.

Según la tabla de festividades a las que acudía la Real Capilla⁹, esta participaba en la procesión del día 2 de febrero, por lo que debía ser una nueva ocasión de interpretación de las letanías y Salve. Igualmente, la capilla asistía a misa y Completas en la parroquia de Santa María uno de los últimos días del mes de agosto. En esta parroquia había una «antigua y loable costumbre de los Católicos Monarcas el ir en el día de su pública entrada a la parroquia de Santa María para asistir en ella al *Te Deum* y Salve que se cantan con gran solemnidad por su Real Capilla»¹⁰, por lo que debió ser otro escenario posible de interpretación de la Salve. El *Te Deum* y la Salve se interpretaban también en la festividad de Todos los Santos, «en acción de gracias por haber librado su Divina Majestad a este reino de los rigores del terremoto que hubo en este día del año 1755»¹¹.

Además de estas ocasiones, las letanías y la Salve se cantaban frecuentemente por las capillas en las funciones de rogativas para pedir por la salud de los monarcas o de su puesta en libertad, del fin de la guerra y del éxito de las tropas españolas o para pedir exitosos nacimientos de infantes. Los diarios de Madrid dan muestra de un gran número de estas celebraciones. Algunos ejemplos son las celebradas en enero de 1791 en el Convento del Carmen Descalzo por el feliz parto de la reina¹², o las numerosas funciones del difícil año de 1808, tales como la del día 13 de octubre en la iglesia de Nuestra Señora de la Buena Dicha donde se cantó «la letanía de Nuestra Señora para implorar de Dios, por su poderosa intercesión, la pronta restauración en su trono de nuestro amado Fernando VII y felices sucesos de las armas católicas»¹³; las de la celebración de la Novena a la Santísima Virgen María Nuestra Señora la Real de la Almudena, los primeros días de noviembre, en la iglesia de Santa María la Mayor «para implorar su sagrada protección en las actuales calamidades y pedir por la felicidad de la Iglesia y del romano Pontífice, que continúe su poderoso auxilio a favor de esta monarquía española y todos sus ejércitos»¹⁴; o las del 22 de noviembre, celebración de Santa Cecilia, en la iglesia del Real Convento de Nuestra Señora de los Ángeles para pedir el «divino auxilio por las necesidades del reino, la traslación de nuestro amado monarca y feliz éxito de las armas españolas»¹⁵. El mismo infante D. Luis de Borbón, arzobispo de Toledo, en diciembre de 1804 y ante el comienzo de la guerra contra Inglaterra, instituyó esta práctica mientras durase la guerra, ordenando que «se circule

⁸ *Diario de Madrid*, 2 de febrero de 1789, p. 139. Para otros años se repite el mismo texto.

⁹ BNE, M762 fols. 61r-67v.

¹⁰ *Ceremonial de la Real Capilla de S. M. Católica, formado de Orden Superior, y dedicado a la muy excelsa y benéfica señora Dña. María Luisa de Borbón, Reina Católica de las Españas. Año de 1802* (RB, sig. II/583, pp. 289).

¹¹ *Tabla en que se da noticia de los días en que Su Majestad sale a su Real Capilla así a la cortina como a la tribuna y de las horas en que se celebran los divinos oficios de horas canónicas en el discurso del año, como de las funciones que se solemnizan en diferentes iglesias de esta Corte de orden de S.M., con otras advertencias* (RB, sig. I/I/443, p. 79).

¹² *Diario de Madrid*, 5 de enero de 1791, p. 19.

¹³ *Diario de Madrid*, 13 de octubre de 1808, p. 361.

¹⁴ *Diario de Madrid*, 30 de octubre de 1808, p. 451.

¹⁵ *Diario de Madrid*, 22 de noviembre de 1808, p. 563.

por todos los pueblos de este mi arzobispado, que en las parroquias, monasterios y demás iglesias [...] se cante los domingos, después de la misa conventual, la letanía de Nuestra Señora»¹⁶. Ante esta relación de funciones, cabe pensar que los músicos de la Real Capilla realizaron también diferentes interpretaciones de las letanías de la Virgen y de la Salve además de las estipuladas en diciembre. No en vano, Francisco Corselli indicaba en 1751 que eran necesarias al menos una docena de esta pareja de composiciones para las celebraciones anuales de la Real Capilla¹⁷.

Las letanías de la Virgen

De las tres letanías de la Virgen compuestas por Lidón, la de 1782 es con mucho la más extensa y elaborada. Es además la única que está formada por diferentes secciones independientes, correspondiendo con determinados versos de la oración, a excepción de la última sección de la letanía de 1820. Las otras dos letanías realizan una diferenciación de fragmentos musicales para los diferentes versos, pero sin perder el continuo musical que forma una obra completa. La tabla 8.1 muestra la división según el texto de las letanías para cada una de las composiciones de esos tres años. Para cada letanía se indica el *tempo*, tonalidad y conjunto vocal (Ti, A, T y B para los solistas y C. I o C. II para el coro primero completo o el segundo) a cargo de cada sección, parámetros con los que se van articulando las diferentes secciones. Existen en la tabla tres tipos de líneas de división horizontales entre las secciones: las líneas discontinuas no son más que una manera de representar que se produce un cambio en alguno de los parámetros, pero no suponen una detención de la música; las líneas continuas indican una separación mayor, ya que, a pesar de no introducirse un nuevo *tempo* o compás, la música ha efectuado una cadencia importante y se produce una más clara separación de secciones; por último, la doble línea indica un número o movimiento diferenciado e independiente.

Como puede observarse en la tabla 8.1, las letanías de 1782 y 1789 coinciden prácticamente en la totalidad de su planteamiento formal, tanto en la utilización de las voces como en las tonalidades por las que la música se desarrolla. Esto es así porque la letanía de 1789 es prácticamente una versión reducida de la de 1782. Aunque muchas secciones no son idénticas, parece que Lidón se basó totalmente en la estructura que siguió en su anterior obra y en los motivos musicales de muchas de las frases musicales, modificando algunas líneas e intervenciones instrumentales y, principalmente, acortando toda la obra en general. El cambio de dimensión de la obra es evidente si comparamos el número de compases: 514 para la letanía de 1782 y 219 para la de 1789. Además de eliminar las repeticiones de texto, la principal diferenciación está en la sección final —desde el verso «Regina angelorum, ora pro nobis»— ya que mientras la letanía de 1789 la construye mediante alternancia de los dos coros con solo 48 compases, la de 1782 utiliza una larga fuga a cuatro voces duplicadas de 236 compases¹⁸.

¹⁶ *Mercurio de España*, 15 de enero de 1805, p. 70.

¹⁷ BNE, M762, fol. 30r.

¹⁸ Lidón utiliza un compás mayor pero coloca las líneas divisorias de compás cada dos compases para adecuarse al tema de la fuga, aunque luego cuenta cada uno como dos.

Letra	1782		1789		1820	
Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison, Christe audi nos, Christe exaudi nos, Pater de caelis Deus, miserere nobis Fili Redemptor mundi Deus, m. n. Spiritus Sancte Deus, m. n. Sancta Trinitas, unus Deus, m. n. Sancta Maria, ora pro nobis	<i>Allegro</i>	C. I y II	<i>Allegro</i>	C. I y II	<i>Allegretto</i>	C. I y II
	Sol M		Sol M		Do m	
	Sol M-Re M					
	Mi m				Mib M	T y C. II
	Do M-Sol M				Mib M-Sib M	Ti y C. II
					Sib M	A y C. II
						C. I y II
	<i>Andante largo</i>	Ti I, C. I y II	Sol m	C. I	Sol m	C. I y II
	Mi m					
	<i>Allegro</i>	Ti I, C. I y II	Sol M	Ti I		
Sancta Dei Genitrix, o. p. n. Sancta Virgo virginum, o. p. n. Mater Christi, o. p. n. Mater Divinae gratiae, o. p. n. Mater purissima, o. p. n. Mater castissima, o. p. n. Mater inviolata, o. p. n. Mater intemerata, o. p. n. Mater immaculata, o. p. n. Mater amabilis, o. p. n. Mater admirabilis, o. p. n. Mater Creatoris, o. p. n. Mater Salvatoris, o. p. n. Virgo prudentissima, o. p. n. Virgo veneranda, o. p. n. Virgo praedicanda, o. p. n. Virgo potens, o. p. n. Virgo clemens, o. p. n. Virgo fidelis, o. p. n. Speculum iustitiae, o. p. n. Sedes sapientiae, o. p. n. Causa nostrae laetitiae, o. p. n. Vas spirituale, o. p. n. Vas honorabile, o. p. n. Vas insigne devotionis, o. p. n. Rosa mystica, o. p. n. Turris Davidica, o. p. n. Turris eburnea, o. p. n. Domus aurea, o. p. n. Foederis arca, o. p. n. Ianua caeli, o. p. n. Stella matutina, o. p. n. Salus infirmorum, o. p. n. Refugium peccatorum, o. p. n. Consolatrix afflictorum, o. p. n. Auxilium Christianorum, o. p. n. Regina Angelorum, o. p. n. Regina Patriarcharum, o. p. n. Regina Prophetarum, o. p. n. Regina Apostolorum, o. p. n. Regina Martyrum, o. p. n. Regina Confessorum, o. p. n. Regina Virginum, o. p. n. Regina Sanctorum omnium, o. p. n. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis, Domine Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nobis, Domine Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.	Sol M			C. I y II		
	Re M	Ti I y A y C. II, Ti II y B I	Re M	Ti I y A y C. II, Ti II y B	Mib M	
	Si m	Ti I	Si m	Ti II	Do m	
	Si m-Do M	C. I y II	Sol M	C. I y II	Mib M	
	Do M	A y T y C. II, Ti I y II	Do M	Ti II y A y C. I y II	Fa m	Ti
	Do M-La m	C. I y II	Do M-La m	C. I y II	Sib m	T
	La m	Ti I	La m	Ti I	Sib M	C. I y II
	Re m	A	Re m	A	Sib M-Sol m	
	Re m-Sib M	C. I y II	Re m-Sib M	C. I y II	Sol m	
	Sib M	Ti I y II	Sib M	Ti I y II	Do M	A
		A, T y C. II		C. I y II		T
		A y T, C. I y II		A y T, C. I y II		C. II
	Sol m	T	Sol m	Ti I		Ti y A
		Ti II		T	Do M-La m	C. I y II
		C. I y II		C. I y II	La m	
					La m-Do M	D (Ti y A), C. I y II
	<i>Allegro</i>	Fuga	Sol M	C. I y II	<i>Allegro</i>	C. I y II
	Sol M	C. I y II			Do m	
					Mib M	A y C. II
						T y C. I
					Do m	C. I y II

 Tabla 8.1. Letra y división por secciones de las *Letanías de la Virgen* de J. Lidón de 1782, 1789 y 1820.

La clave para entender la estructura que Lidón da a cada una de estas obras está en la institución de destino de cada composición. Las partes conservadas de la de 1782 indican su interpretación por la capilla de las Descalzas Reales, mientras que la de 1789

está dedicada a la interpretación por la Real Capilla de Palacio, probablemente para los días previos a la Navidad de ese año, el segundo de Lidón como vicemaestro de la Real Capilla. En 1760, tras su llegada al trono, Carlos III hizo saber a Francisco Corselli que las obras musicales de la Semana Santa le habían parecido demasiado largas. Así lo indica el maestro de capilla cuando el 9 de marzo de 1761 informaba de su solicitud de más copistas para acortar las obras de música previstas para la siguiente Semana Santa y de que tanto él como el vicemaestro Nebra se habían dedicado a componer nuevas obras más cortas¹⁹. El nombramiento de Lidón como vicemaestro en 1788, estando todavía con vida Carlos III, incluía también este requisito, ya que debía componer «obras nuevas de gusto, serias y breves»²⁰. Este hecho permite entender por qué tanto la letanía como la Salve de 1782 —conservada también en las Descalzas Reales— son obras con introducciones instrumentales para las diferentes secciones mucho más extensas que las habituales de otras de Lidón para la Real Capilla —de hecho la Salve tiene una sinfonía u obertura instrumental como una primera sección y larga introducción de toda la obra—, repeticiones de texto más abundantes, en las que solistas y coro realizan diferentes intervenciones sobre el mismo texto de un verso, y la utilización de formas más largas como las fugas para algunas secciones, recurso este que Lidón no utiliza en las obras para la Real Capilla.

Además de la reducción de la obra, alguna comparación entre los comienzos de algunas secciones de las dos letanías pone de manifiesto interesantes modificaciones realizadas probablemente para adecuarse al estilo o gusto de cada institución o de la celebración a las que iban dirigidas —si no es que suponen solamente un cambio en el estilo de Lidón— además de alguna revisión en la instrumentación. Algunas líneas melódicas de la obra de 1789, como la construida sobre el verso «Speculum iustitiae», solo utilizan el gesto inicial de 1782, modificando posteriormente la línea y utilizando una armonía diferente. En otros casos, las líneas vocales son prácticamente idénticas pero se encargan a voces diferentes, como en el verso «Stella matutina». Para la invocación «Sancta Dei genitrix» con su respuesta «ora pro nobis» (o. p. n.), con la que comienza la tercera de las partes en que se divide la letanía de 1782, un solo del tiple primero está acompañado solamente por unos tímidos violines al unísono (ejemplo 8.1), mientras que en la versión de 1789 la línea melódica, muy similar, está acompañada por el conjunto completo de cuerdas (ejemplo 8.2). Como puede apreciarse en estos dos ejemplos y, principalmente, en los correspondientes a los dúos de los versos «Virgo prudentissima, o. p. n.» (ejemplos 8.3 y 8.4) y «Rosa mystica, o. p. n.» (ejemplos 8.5 y 8.6), tanto las líneas vocales —aún reutilizadas en 1789— como las instrumentales son generalmente más adornadas y dinámicas en 1782 que las más sobrias de la versión posterior, lo que puede corresponder con una adaptación de Lidón a cada institución o ceremonia concreta.

¹⁹ AGP, Real Capilla, C^a 104, Exp. 1.

²⁰ AGP, Real Capilla, C^a 138, Exp. 1.

Ejemplo 8.1. J. Lidón: *Letanía de Nuestra Señora* (1782), cc. 75-79.

Ejemplo 8.2. J. Lidón: *Letanía de Nuestra Señora* (1789), cc. 35-39.

Ejemplo 8.3. J. Lidón: *Letanía de Nuestra Señora* (1782), cc. 160-164.

84

Tp.

Ob.

VI. I

VI. II

Va.

Ti. II

Dúo

Vir - go pru - den - ti - ssi-ma, o - ra pro no - bis Vir

A.

Vir - go pru - den - ti - ssi-ma, o - ra pro no - bis Vir

Ac.

Ejemplo 8.4. J. Lidón: *Letanía de Nuestra Señora* (1789), cc. 84-88.

221

Ob.

dolce

221

VI. I

p

221

VI. II

p

221

Ti. I

Dúo

Ro - sa mys - ti - ca, o - ra pro no - bis Tu - rris da - vi - di - ca, o - ra pro no - bis

Ti. II

Dúo

Ro - sa mys - ti - ca, o - ra pro no - bis Tu - rris da - vi - di - ca, o - ra pro no - bis

Ac.

221

Tutti

Ejemplo 8.5. J. Lidón: *Letanía de Nuestra Señora* (1782), cc. 221-228.

124

VI. I

p

124

VI. II

p

124

Va.

p

124

Ti. I

Dúo

Ro - sa mys - ti - ca, o - ra pro no - bis Tu - rris da - vi - di - ca, o - ra pro no - bis

Ti. II

Dúo

Ro - sa mys - ti - ca, o - ra pro no - bis Tu - rris da - vi - di - ca, o - ra pro no - bis

Ac.

124

Ejemplo 8.6. J. Lidón: *Letanía de Nuestra Señora* (1789), cc. 124-131.

La letanía de 1820, por otra parte, es una obra nueva de Lidón en la que, a pesar de las diferencias estructurales que se observan en la tabla 8.1, pueden apuntarse algunas semejanzas que permiten extraer características generales para la composición de letanías de la Virgen por Lidón. En primer lugar, es evidente la distinción de una primera sección que incluye las invocaciones iniciales y trinitarias, diferenciando así esta primera parte de la oración de las invocaciones propiamente marianas a continuación. La versión de 1782 permite un mayor recorrido armónico en esta sección, aunque en todo caso concluye con la tonalidad inicial de Sol mayor y siempre utiliza los dos coros simultánea o alternativamente. El comienzo de las invocaciones a la Virgen con el verso «Sancta Maria, o. p. n.», es señalado en todas las ocasiones con una reducción de la textura vocal (para el caso de 1820, los dos coros intervienen separadamente), una dinámica *piano* y un modo menor relacionado con el anterior, efectos que conducen a una música más intimista que la más brillante primera sección. Desde este punto, Lidón construye una gran sección central en donde las intervenciones solistas del primer coro alternan con las partes homofónicas a lo largo de diferentes recorridos tonales. Todas las versiones coinciden en señalar especialmente un cambio en el verso «Rosa mystica, o. p. n.», con intervenciones solistas y en tonalidades mayores que modulan a tonalidades menores más oscuras en los versos que se refieren a los enfermos («Salus informorum»), pecadores («Refugium peccatorum») y afligidos («Consolatrix afflictorum»). Las letanías concluyen con una gran sección final en la tonalidad inicial desde los versos que se refieren a la majestad real de la Virgen desde «Regina angelorum» hasta las invocaciones finales al Cordero de Dios. Esta última sección es la que incluye una larga fuga en la letanía del año 1782.

Las Salves

Como ya hemos señalado, las salves de los años 1767 y 1770 conservadas en Guadalupe se encuentran entre las obras más tempranas de José Lidón. La primera de ellas está escrita para tiple y alto y un coro segundo de tiples, altos, tenores y bajos, dos violines y acompañamiento, mientras que la segunda utiliza un tiple solista, coro segundo con las mismas voces, dos oboes, dos violines y acompañamiento. En la *Salve* de 1767, primera obra conocida de Lidón, el compositor ya incluye las características que mantendría en su obra posterior: diferenciación entre la escritura instrumental y la vocal, división del texto en números distinguiendo entre la textura a dúo o a solo de las voces solistas y el completo de las voces del segundo coro y la presencia en todo momento de un bajo continuo conductor de la armonía y sobre el que se sitúan las diferentes líneas melódicas instrumentales y vocales. La escasa plantilla instrumental de estas primeras obras de Lidón en Guadalupe es probablemente una consecuencia de su poca experiencia compositiva en estos años, puesto que ya el maestro Fray Domingo de Santiago, que ejerció como tal en Guadalupe hasta su muerte en 1757, utilizaba flautas, oboes y trompas junto con las cuerdas en sus composiciones de la década de 1750²¹.

Dada la habitual relación de las letanías de la Virgen y de la Salve en las celebraciones, creemos razonable suponer que tanto la *Letanía de Nuestra Señora* como la *Salve Regina* de 1782 fueron compuestas para una misma ocasión y concebidas como un conjunto. Además, la presencia de las dos composiciones tanto en las Descalzas como en Montserrat permite reforzar esta hipótesis. Esta *Salve* de 1782 es también la

²¹ MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música española...*, p. 207. El uso de estos instrumentos en este periodo en el monasterio también está documentada en RODILLA LEÓN, F.: «La música en el Real Monasterio...», p. 81.

más larga y elaborada de las cinco obras, con presencia de partes instrumentales para las introducciones y pasajes para voz solista más extensos. Es además la única obra religiosa de Lidón que cuenta con una larga e independiente introducción instrumental, lo que relaciona la obra con un entorno interpretativo diferente al de la Real Capilla, para la cual Lidón no escribía oberturas instrumentales. Hay que señalar que solamente la fuente de las Descalzas contiene esta introducción y no se encuentra en las partes de esta obra existentes en el archivo del monasterio de Montserrat procedentes del monasterio de la Encarnación. La denominación para dicha introducción es confusa ya en la propia fuente. Las partes de los violines primero y segundo indican al comienzo que se trata de una «sinfonía para antes de la Salve». Mientras las partes de oboes y trompas la denominan igualmente como «sinfonía», las del acompañamiento —violón, arpa y órgano, aunque este último no participa en ella— incluyen la palabra «obertura», una prueba más de la ambigüedad terminológica de este periodo²². En sus 79 compases, esta obertura realiza un recorrido temático y tonal semejante a los esquemas presentados en el capítulo quinto que Lidón utilizaba en sus ejercicios de acompañamiento, planteamiento que, por otra parte, es similar al de las sonatas bipartitas. En concreto, el mostrado en la tabla 5.4 se ajusta perfectamente para esta obertura, con la excepción de que Lidón detiene el avance de esta forma tras presentar la primera frase del primer miembro de la segunda parte en el momento en el que, al modular por otras tonalidades y alcanzar la dominante de Do menor, introduce un nuevo material cadencial que le permite conectar directamente con el comienzo de la primera sección de la *Salve*, en Do menor. La tabla 8.2 muestra nuevamente la estructura formal de Teixidor de la tabla 5.4 aplicada a la sinfonía introductoria de esta obra, cuya transcripción se incluye en el volumen segundo. La primera frase del primer miembro contiene el material temático A inicial, el cual se repite dos veces. A partir del compás 13, este material es utilizado para modular a la tonalidad del quinto grado, produciéndose una cadencia en su dominante en el compás 28. A partir de ahí comienza el segundo miembro de la primera parte, muy reducido y con un material B derivado directamente del primero, que conduce a una cadencia *magistral* sobre la tónica de la nueva tonalidad de Si bemol mayor en el compás 40. Este proceso cadencial incluye la utilización de la sexta aumentada francesa colocada al final de un movimiento cromático descendente del bajo, gesto característico que observamos en otros ejemplos de Lidón. En el mismo compás 40 podría dar comienzo la segunda parte de la pieza, una vez producida la cadencia en el tono del quinto grado. Sin embargo, para conectar las dos partes, Lidón incluye seis compases adicionales sobre una pedal de tónica que incluyen la armonía del cuarto grado con tercera menor y la dominante, a modo de una *cláusula magistral* más extendida.

Para la segunda parte, Lidón presenta nuevamente todo el tema inicial en la tonalidad de Si bemol mayor, utilizando de nuevo, en el compás 57, el recurso del bajo cromático descendente con sexta aumenta para alcanzar la dominante de un modo relativo, en este caso Do menor. En ese punto, Lidón interrumpe el desarrollo completo de esta forma con la aparición de un motivo derivado del tema B de la primera parte.

²² Miguel Ángel Marín se refiere precisamente a esta ambigüedad para las denominaciones «sinfonía» y «obertura» en el siglo XVIII para las composiciones orquestales de uno a cuatro movimientos que antecedian a las obras dramáticas (MARÍN, M. A.: «Repertorios orquestales...», pp. 356-357).


	Primera parte				
	Primer miembro		Segundo miembro	Tercer miembro	
	Frase 1ª	Frases 2ª, 3ª	Frase 1ª	Cláusula	
Tonalidad	Mib M	Mib M – Sib M (V/V)	Sib M	Sib M	
Mat. temático	a	a	b	6ª aum. franc.	Magistral
Compases	1-12	13-28	28-31	32-40	40-45
	Segunda parte				
	Primer miembro				
	Frase 1ª	Frases 2ª, 3ª, 4ª			
Tonalidad	Sib M	Do m			<i>Salve Regina</i>
Mat. temático	a	b'	Pedal de dominante		
Compases	46-57	58-61	62-73	73-79	

Tabla 8.2. Estructura de la sinfonía de la *Salve* de 1782 de J. Lidón según el esquema formal para una oración armónica presentado por J. Teixidor (*Tratado fundamental...*, capítulo 29).

Para la musicalización de la *Salve*, Lidón realiza en todos los casos una nítida división en secciones musicales independientes, no solamente en frases más o menos hiladas entre sí en un continuo musical como era el caso habitual en las letanías. La estructura de las cinco obras de Lidón en función del texto de la oración *Salve Regina* se muestra en la tabla 8.3.

Texto	1767	1770	1782	1789	1820
Salve Regina, Mater misericordiae, Vita, dulcedo, et spes nostra, salve.	<i>Andante amoroso</i> 3/4 Do menor SA y SATB	<i>Andante</i> C Do menor S y SATB	<i>Larghetto</i> 3/4 Do menor SATB y SATB	<i>Andante sostenuto</i> C Sol menor T y SATB	<i>Larghetto</i> 3/4 Fa menor SAT y SATB
Ad te clamamus, exsules, filii Hevae. Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.		<i>Andantino</i> 3/4 Do mayor S y SATB	<i>Allegretto</i> 2/4 Mib mayor S y A		
Eja ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.	<i>Andante</i> C Do menor SA y SATB (Fuga)	<i>Andante</i> 2/4 Do menor S	<i>Allegro cómodo</i> 6/8 Sib mayor SATB dup. (Fuga)	<i>Allegro</i> 3/4 Sib mayor T y SATB	<i>Allegretto</i> 3/4 Fa mayor SAT y SATB
Et Jesum benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende.	<i>Andante majestuoso</i> 3/4 Mib mayor A	<i>Despacio</i> 3/4 Do menor S y SATB	<i>Andante larghetto</i> 3/4 Sol menor B	Mi b mayor T	<i>Andante</i> 3/4 Do menor - Mib mayor - Fa menor SAT y SATB
O! Clemens O! Pia O! Dulcis Virgo Maria.	<i>Andante</i> 3/4 Do menor SA y SATB		<i>Larghetto</i> 3/4 Do menor SATB y SATB	<i>Primo tempo</i> C Sol menor T y SATB	<i>Primo tempo</i> 3/4 Fa m SAT y SATB

Tabla 8.3. Letra y división por secciones de las salves de J. Lidón (1767, 1770, 1782, 1789 y 1820).

Al contrario que la letanía de 1789, la *Salve* de ese año no se basa en la de 1782. Las dos composiciones del Archivo General de Palacio vuelven a mostrar un planteamiento reducido, incluso comparadas con las salves más tempranas de Lidón. De hecho, la de 1789 lleva la indicación de «Salve breve» al comienzo, denominación que podría también haber sido aplicada a la de 1820, que solo denomina breve a la letanía.

Como puede observarse, Lidón adjudica en las cinco composiciones una tonalidad menor para la primera sección que incluye los dos primeros versos, tonalidad que recupera en la sección final con las exclamaciones a la Virgen. En todas las salves, el total de las voces participa del primer verso, aunque exista una primera presentación solista. Es interesante cómo Lidón suele señalar el segundo verso «Vita, dulcedo, [et] spes nostra, salve», con una reducción vocal y una textura instrumental ligera como acompañamiento junto con la aparición de elementos virtuosísticos en la voz. Los ejemplos 8.7, 8.8 y 8.9 muestran este momento para las salves de 1767, 1782 y 1820. La primera de ellas, mucho más sobria y con menores movimientos armónicos hacia otras tonalidades que las demás, muestra el acompañamiento ligero aunque apenas hay incremento del dinamismo melódico. Para las otras dos, las intervenciones solistas destacan este nuevo verso utilizando un mayor virtuosismo, también sobre un acompañamiento ligero de notas sueltas en las cuerdas.

Ejemplo 8.7. J. Lidón: *Salve Regina* (1767), cc. 37-50, alto primero y acompañamiento.

Ejemplo 8.8. J. Lidón: *Salve Regina* (1782), cc. 47-54, tiple primero y acompañamiento.

Ejemplo 8.9. J. Lidón: *Salve Regina* (1820, cc. 16-20), alto primero y acompañamiento.

Tras esa primera sección, las composiciones de 1770 y 1782 incluyen una nueva sección para los versos suplicatorios siguientes («Ad te clamamus...» y «Ad te suspiramus...»), en modo mayor y con un *tempo* algo más rápido. En el caso de la *Salve* de 1782, es un hermoso dúo con larga introducción instrumental de cuarenta compases que se presenta analizado con más detalle a continuación. Los versos centrales de la oración («Eja ergo, advocata nostra...») son en todas las ocasiones representados por el *tempo* más rápido de cada obra, a modo de un brillante movimiento central. En las salves de 1767 y 1782 Lidón utiliza una fuga para resaltar todavía más este momento, mostrando, de nuevo, que este recurso lo empleaba cuando la obra tenía como destino otras instituciones distintas a la Real Capilla. Tras esta sección, la referencia al «Bendito Fruto» se realiza siempre con una intervención solista de carácter más íntimo. Para la obra de 1782, Lidón emplea un acompañamiento ligero que parece mecer suavemente el canto del bajo solista, a modo de representación del «Jesum benedictum fructum ventris» (ejemplo 8.10).

Ejemplo 8.10. J. Lidón: *Salve Regina* (1782), cc. 18-21 de la quinta sección.

El dúo Ad te clamamus de la Salve de 1782

El tercer número de la *Salve* de 1782 está compuesto sobre los versos «Ad te clamamus, exsules, filii Hevae» y «Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle» de la oración. Lidón encarga esta sección al alto y tiple solistas del primer coro y utiliza un estilo vocal virtuosístico que permite el lucimiento de los cantantes sobre un brillante modo de Mi bemol mayor. La música comienza con una larga introducción que presenta completo, en los primeros 20 compases, el tema A inicial que cantará el alto solista con el texto del primer verso desde el compás 41 y que se construye sobre una línea sencilla de bajos fundamentales que hace uso de las

armonías principales del modo y sin ningún recurso especial o transición por otra tonalidad (ejemplo 8.11).

Example 8.11 shows two systems of bass lines for voices b. c. and b. f. The first system covers measures 9, 11, 12, 16, 20, and 24. The second system covers measures 28, 30, and 32. The bass lines are in a single key with a flat, and the notes are mostly half notes and whole notes. Fingering numbers (7, 2, b7) are indicated below the notes.

Ejemplo 8.11. Líneas de bajos de la introducción instrumental del tercer número de la *Salve Regina* de 1782 de J. Lidón (cc. 1-41).

Todo este número es un buen ejemplo de la aplicación del esquema formal que Lidón utiliza en la sinfonía inicial —el definido por Teixidor en el capítulo 29º de su *Tratado fundamental de la música*— para un número vocal. Efectivamente, tras la introducción instrumental, se suceden una serie de frases musicales a cargo de los solistas que configuran esta estructura, tal y como se muestra en la tabla 8.4. Según indica dicho plan formal (ver tabla 5.4), la primera parte se construye con un primer miembro que comienza en la tonalidad inicial presentando el primer material temático y que posteriormente, en una o sucesivas frases, modula hasta alcanzar la dominante de la tonalidad del quinto grado. A continuación, un segundo miembro plantea un nuevo material temático en la nueva tonalidad alcanzada y cadencia en la nueva tónica concluyendo la primera parte. Esto es exactamente lo que se produce entre los compases 41 a 97 mediante tres repeticiones del texto del primer verso a cargo del alto solista. La primera frase del primer miembro utiliza la primera parte de la misma línea de bajos que la introducción, ya que es el mismo material musical (ejemplo 8.12).

Example 8.12 shows a single system of bass lines for voices b. c. and b. f. The system covers measures 41, 48, 50, 51, 56, and 59. The bass lines are in a single key with a flat, and the notes are mostly half notes and whole notes. Fingering numbers (7, 2, b7) are indicated below the notes.

Ejemplo 8.12. Línea de bajos de la *Salve* de 1782 (1ª parte, 1º miembro, 1ª frase, nº III, cc. 41-62).

Texto	Compases	Voz	Sección	Material temático	Tonalidad
-	1-41	[Orq.]	Introducción instrumental	A ($a_{1,1}+a_{2,1}$)	Mib M
Ad te clamamus, exules filii Hevae	41-59	Alto	1ª parte, 1º miembro, 1ª frase	A ($a_{1,1}+a_{2,1}$)	Mib M
-	59-62	[Orq.]			
Ad te clamamus, exules filii Hevae	62-70	Alto	1ª parte, 1º miembro, 2ª frase	A ($a_{2,1}$)	Mib M–Sib M
-	70-72	[Orq.]			
Ad te clamamus, exules filii Hevae	72-94	Alto	1ª parte, 2º miembro, 1ª frase	A ($a_{1,2}+a_{2,1}$)	Sib M
-	94-97	[Orq.]	Cadencia		
Ad te suspiramus,	97-106	Tiple	2ª parte, 1º miembro, 1ª frase	A ($a_{1,3}$)	Sib M
gementes et flentes, in hac lacrimarum valle	107-126	Tiple	2ª parte, 1º miembro, 2ª frase	A ($a_{2,2}+a_{1,4}$)	Sib M–Fa m– Mib m–Mib M
-	126-127	[Orq.]			
lacrimarum valle	128-142	Tiple	2ª parte, 1º miembro, 3ª frase	A ($a_{1,5}$)	Mib M
Ad te suspiramus	143-151	Alto	2ª parte, 2º miembro, 1ª frase	A ($a_{1,3}$)	Mib M
Ad te clamamus	151-156	Tiple		A ($a_{1,1}$)	Sib M
exules filii Hevae	157-166	Dúo		A ($a_{2,1}$)	
Ad te suspiramus, gementes et flentes	166-184	Dúo	2ª parte, 2º miembro, 2ª frase	A ($a_{1,4}$)	Sib m–Fa m– Mib M
in hac lacrimarum valle	184-209	Dúo	2ª parte, 3º miembro	A ($a_{1,2}+a_{1,5}$)	Mib M
-	210-215	[Orq.]	Cadencia	A (a_1)	

 Tabla 8.4. Estructura del dúo *Ad te clamamus* para tiple y alto de la *Salve* de 1782 de J. Lidón.

El material temático inicial A con el que se construye la melodía de la voz tiene a su vez dos partes diferenciadas. La primera, $a_{1,1}$ ²³, ocupa los compases 41 a 50 y supone un recorrido del arpegio de la armonía de primer grado, primero directamente para alcanzar una larga nota sobre la segunda sílaba de la palabra «clamamus» y después descendientemente de manera más adornada por intervalos de terceras, señalando la quinta del acorde (Si bemol) en el compás 45, ornamentando la llegada a la tercera (Sol) en el 46 y a la tónica (Mi bemol) en el 47 (ejemplo 8.13). Parece que, con este gesto,

²³ Para la identificación de los motivos temáticos utilizamos las letras mayúsculas para referirnos a un material temático diferenciado (A, B, C,...). Este material está formado por motivos que identificamos con la letra del material en minúscula. El primer subíndice identifica cada motivo dentro del material temático y el segundo las diferencias de cada motivo en sus sucesivas apariciones. Así, A puede estar formado por tres motivos (a_1 , a_2 y a_3), los cuales pueden aparecer varias veces a lo largo de la obra con alguna variación. Por ejemplo el motivo a_1 puede aparecer dos veces, siendo la segunda una variación de la primera, por lo que se identifican como $a_{1,1}$ y $a_{1,2}$.

uso nuevamente del material a_2 sobre la palabra «exules» y concluye con las vocalizaciones $a_{1,2}$ para construir la cadencia final de esta primera parte sobre el nombre de «Hevae».



Ejemplo 8.16. Primera variación ($a_{1,2}$) del material temático A de la *Salve* de 1782 (nº III, cc. 72-77).

Para el segundo miembro y la cadencia conclusiva de la primera parte, el esquema armónico de la línea de bajos es el indicado por el ejemplo 8.17. Como puede observarse, a pesar de no ser una línea modulante, esta frase incluye armonías más complejas de séptima disminuida (compás 79) o algunas licencias de primer orden, todo ello utilizado para apoyar la mayor tensión que la línea vocal produce en este punto de la pieza y buscar así una más eficaz cadencia conclusiva de la primera parte.

Ejemplo 8.17. Línea de bajos de la *Salve* de 1782 (1ª parte, 2º miembro, 1ª frase, nº III, cc. 74-94).

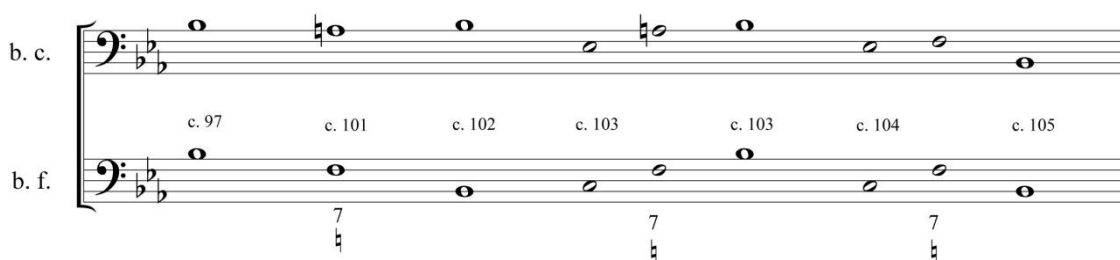
La segunda parte de la pieza, según la terminología del esquema formal anterior, da comienzo con la aparición del tema inicial en la nueva tonalidad del quinto grado. Así lo realiza Lidón haciendo uso de la primera intervención del tiple solista y el siguiente verso del texto. Mientras para el texto de la primera parte, resalta las palabras «clamamus» y «exules» con los procedimientos anteriores, este segundo permitirá nuevas posibilidades al incluir las quejumbrosas palabras «suspíramus», «gementes et flentes» y «lacrimarum» con las que la oración describe la situación de los suplicantes hijos de Eva. Para la correspondencia del material temático con el material inicial, según propone este esquema, el tiple realiza una melodía que asciende por el arpeggio de tónica de la misma manera que el motivo $a_{1,1}$. En este caso, el descenso se produce por movimiento cromático, en lugar de por terceras, y por un salto final de quinta disminuida descendente —recordemos los intervalos que López Remacha indicaba para el *estilo lamentable*—, variación adecuada para la exclamación de la palabra

«suspiramus» y que denominamos $a_{1,3}$ (ejemplo 8.18). En el ejemplo se indican, igual que para el tema $a_{1,1}$, las notas del arpeggio en la parte descendente.



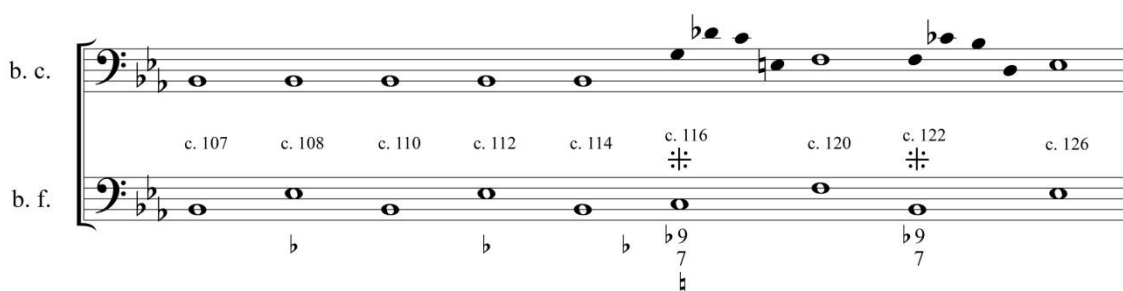
Ejemplo 8.18. Tema inicial modificado ($a_{1,3}$) realizado por el tiple en la *Salve* de 1782 (nº III, cc. 97-102).

Al tratarse de una nueva sección de presentación o exposición temática, la línea de bajo de esta primera frase de la segunda parte no incluye armonías o procedimientos especiales o complejos, utilizando solamente los acordes de una línea *natural* (ejemplo 8.19).



Ejemplo 8.19. Línea de bajos de la *Salve* de 1782 (2ª parte, 1º miembro, 1ª frase, nº III, cc. 97-105).

Para la segunda frase de esta segunda parte —la que de acuerdo al plan formal transcurre por diferentes tonalidades relativas— Lidón utiliza la aparición de las palabras «gementes et flentes» y «lacrimarum» para transitar a las más oscuras tonalidades de Mi bemol menor y Fa menor, relativos de cuarto y quinto orden (véase tabla 6.2) de la tonalidad de destino de este pasaje, que es de nuevo la tonalidad inicial de Mi bemol mayor, tal y como el planteamiento formal exigía para la conclusión del primer miembro de la segunda parte (ejemplo 8.20).



Ejemplo 8.20. Línea de bajos de la *Salve* de 1782 (2ª parte, 1º miembro, 2ª frase, nº III, cc. 107-126).

Es interesante analizar en este punto la línea anterior modulante para la segunda frase del primer miembro de la segunda parte. La modulación utilizada por Lidón desde Si bemol mayor hasta Mi bemol mayor transita primero por Mi bemol menor con una pedal sobre la nota Si bemol sobre la que se alternan las armonías de tónica y dominante. El procedimiento de la nota pedal lo utilizó previamente en la única línea modulante aparecida hasta ahora, la de la segunda frase del primer miembro de la primera parte, entre los compases 66 a 68, solo que ahora está extendido a un mayor

número de compases. Sobre esta nota pedal, el tiple canta las palabras «gementes» y «flentes» haciendo uso de un motivo que procede de la segunda parte del primer material sobre el primer verso ($a_{2.1}$) y que denominamos $a_{2.2}$. Al igual que $a_{2.1}$, $a_{2.2}$ contiene el salto inicial de sexta descendente y el suave semitono final para cerrar la frase (ejemplo 8.21).



Ejemplo 8.21. Segunda parte del tema inicial modificada ($a_{2.2}$) realizado por el tiple en la *Salve* de 1782 (nº III, cc. 107-110).

Para la última parte del verso—«in hac lacrimarum valle»—, Lidón desarrolla un acorde de novena entre los compases 116 y 119 sobre la dominante del segundo grado de Mi bemol a la vez que la melodía adorna nuevamente un descenso por el arpeggio de este acorde, en lo que, considerándolo como nueva variante del material inicial, denominamos motivo $a_{1.4}$ (ejemplo 8.22). Esta nueva variante se relaciona principalmente con $a_{1.3}$, ya que incluye el descenso cromático y salto anterior a la llegada de la tercera nota del arpeggio, la cual resuelve en la tercera del siguiente acorde.



Ejemplo 8.22. Modificación del tema inicial ($a_{1.4}$) realizado por el tiple en la *Salve* de 1782 (cc. 115-120).

Esta relación armónica y el uso del material $a_{1.4}$ es repetido en los compases 122 a 125 para alcanzar finalmente la tonalidad de Mi bemol mayor. En los compases 116 a 125, Lidón utiliza la armonía más compleja del número. A pesar de que la modulación se produce entre tonalidades muy cercanas (Si bemol mayor con Mi bemol mayor), los procedimientos de acordes de este tipo eran calificados como *extraños* por su *Compendio*. Este recurso armónico aparece justo en la referencia al «valle de lágrimas» del texto, probablemente como elemento intensificador de la expresión.

Una vez se ha regresado a la tonalidad inicial mediante el anterior procedimiento, el tiple realiza la tercera frase del primer miembro repitiendo la última parte del verso. Al igual que el alto hizo en su presentación virtuosística del material $a_{1.2}$, el tiple realiza un pasaje similar que está relacionado nuevamente con el material a_1 , ya que tras un salto ascendente realiza un descenso ornamentado del arpeggio, en este caso de dominante, motivo que denominamos $a_{1.5}$ (ejemplo 8.23). El material armónico para esta tercera frase presenta una interesante sucesión de séptimas (ejemplo 8.24) que prolongan la sensación de inestabilidad tonal adecuada para este texto y que se relaciona con los procedimientos de las *cláusulas interrumpidas* que definía Teixidor, los cuales retardaban la conclusión cadencial.



Ejemplo 8.23. Modificación del tema inicial ($a_{1.5}$) realizado por el tiple en la *Salve* de 1782 (cc. 128-131).

Ejemplo 8.24. Línea de bajos de la *Salve* de 1782 (2ª parte, 1º miembro, 3ª frase, nº III, cc. 128-142).

El segundo miembro de la segunda parte se construye con la intervención conjunta de los dos solistas, comenzando con un intercambio de los papeles desarrollados hasta ahora. Así, el alto comienza cantando el motivo $a_{1.3}$ sobre el texto «Ad te suspiramus», aunque en la tonalidad de Mi bemol mayor por él iniciada (compases 144 a 151), y el tiple canta el motivo inicial $a_{1.1}$ con el texto «Ad te clamamus» sobre la tonalidad de Si bemol mayor en la que comenzó cantando (compases 152 a 156). A continuación, ambos cantan a dúo las palabras «exules filii Hevae» utilizando el motivo $a_{2.1}$ con el que aparecieron por primera vez, solo que en la tonalidad de Si bemol mayor (compases 157 a 164). La línea de bajos es nuevamente una línea estable de presentación temática. El ejemplo 8.25 muestra las tres secciones correspondientes al alto, al tiple y al dúo.

Ejemplo 8.25. Línea de bajos de la *Salve* de 1782 (2ª parte, 2º miembro, 1ª frase, nº III, cc. 144-164).

El esquema formal que definía Teixidor permitía, en el segundo miembro de la segunda parte un tránsito, no muy extenso, por algunos tonos relativos. Esto es precisamente lo que ocurre en los compases 167 a 183, segunda frase del segundo miembro de la segunda parte. De nuevo sobre el más quejumbroso segundo verso, se produce una directa transformación tonal a Si bemol menor y una nueva aparición de los acordes de novena, al igual que ocurría en la segunda frase del primer miembro de esta segunda parte (compases 116 a 126). El dúo de solistas realiza en este punto una nueva aparición del motivo $a_{1.4}$ en el tiple, presentada de manera más extensa, junto con una oscilación cromática en el alto. Estos elementos melódicos producen, junto con el acompañamiento del bajo, la sucesión alternada de movimientos cromáticos, recurso adecuado para el «suspiramus» del texto (ejemplo 8.26) y para el «gementes et flentes» en una nueva repetición. La línea de bajos para este pasaje es la presentada en el

ejemplo 8.27, en la que puede observarse claramente su relación con la línea de bajos de la segunda frase del primer miembro de esta segunda parte.

166

Ti. *Ad* te sus - pi - ra - mus,

A.

166

Ac. *Ad* te sus - pi - ra - mus,

p *sf*

Ejemplo 8.26. Motivos melódicos sobre la palabra «suspiramus» (*Salve* de 1782, nº III, cc. 166-174).

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves, both in bass clef and key of B-flat major (two flats). The top staff is labeled "b. c." and the bottom staff is labeled "b. f.". The melody is written in whole notes. The bottom staff includes chord symbols: a flat (b) under the first measure, and 7, (b9), 7, and (b9) under the subsequent measures. Measure numbers c. 167, c. 168, c. 174, c. 177, and c. 183 are placed above the notes in the bottom staff.

Ejemplo 8.27. Línea de bajos de la *Salve* de 1782 (2ª parte, 2º miembro, 2ª frase, nº III, cc. 167-183).

Finalmente, el tercer miembro de la segunda parte concluye la pieza, una vez se ha regresado a Mi bemol mayor, tonalidad que ya no se abandona. Esta sección incluye la *cadenza* de los solistas y la última intervención instrumental conclusiva. Para esta sección final, las voces solistas hacen uso de las de las vocalizaciones anteriores que hizo cada una ($a_{1,2}$ y $a_{1,5}$) pero ahora conjuntamente en un bello pasaje final. Al igual que con la primera aparición del motivo $a_{1,5}$, la línea armónica hace uso de la serie de séptimas antes de la cadencia final (ejemplo 8.28).

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. Each system consists of two staves: a vocal line (b. c.) and a piano accompaniment line (b. f.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C).

System 1:

- Vocal Line (b. c.):** Contains measures c. 185 through c. 196. The melody is simple, using half notes and whole notes.
- Piano Line (b. f.):** Provides accompaniment with chords and single notes. It includes a 7-measure rest in measure c. 186 and a 9-measure rest in measure c. 191.

System 2:

- Vocal Line (b. c.):** Contains measures c. 198 through c. 214. The melody continues with half and whole notes.
- Piano Line (b. f.):** Continues the accompaniment. It includes a 7-measure rest in measure c. 203 and a 7-measure rest in measure c. 210.

Ejemplo 8.28. Línea de bajos de la *Salve* de 1782 (2ª parte, 3º miembro, nº III, cc. 185-215).

Tras el anterior análisis, podemos concluir con algunas observaciones para este número de la *Salve* de 1782. En primer lugar, Lidón parte de un plan formal previamente establecido y conocido por su entorno musical —el definido por Teixidor en su tratado— del cual ya ha hecho uso en sus ejercicios pedagógicos. Para cumplir con los requisitos de secciones de presentación temática y de modulación que este esquema contiene, Lidón utiliza diferentes líneas de bajos continuos y fundamentales con diferentes procedimientos: líneas naturales no modulantes para las secciones expositivas, líneas modulantes para las frases que deben conducir a otra tonalidad y líneas con algunos procedimientos especiales, como licencias, notas pedales, armonías de séptima disminuida o novena y sucesiones de séptimas para los momentos de mayor carga expresiva. Tal y como abordamos en el capítulo sexto, esto supone la incursión de los elementos estructurales —sucesiones armónicas o líneas de bajos fundamentales— en el área expresiva de la pieza.

Para la creación de elementos temáticos y expresivos, Lidón utiliza un material que deriva todo él del presentado inicialmente, por lo que toda la pieza guarda una coherencia temática. Sin embargo, las diferencias expresivas que el texto va sugiriendo son realizadas por pequeñas modificaciones de estos motivos, bien ornamentando o introduciendo variaciones cromáticas que ajustan el material a los requisitos expresivos. Este procedimiento es nuevamente una muestra de la interrelación de los elementos estructurales y superficiales definidos por Agawu.

En este capítulo vamos a abordar las misas compuestas por José Lidón y sus dos secuencias *Lauda Sion* para la festividad del Corpus Christi. La asociación de las secuencias con las misas se debe en primer lugar a un mismo contexto interpretativo, ya que dichas obras debían ser interpretadas durante la misa solemne del Corpus. Además, para esta celebración compuso Lidón una de sus misas, la *Misa breve a ocho con violines, oboes y clarines sobre los dos himnos «Sacris solemniis» y «Pange lingua»* de 1789, composición que se encuentra entre las obras editadas del segundo volumen. Tanto esta obra como la *Secuencia del Corpus* de 1805 utilizan en diferentes secciones el himno *Pange lingua* y otras melodías de canto llano como base para la composición, aspecto compositivo que permite considerarlas conjuntamente en un mismo estudio analítico.

Las misas

En el Archivo General del Palacio Real de Madrid se conservan las partituras autógrafas y las partes vocales e instrumentales de cuatro misas completas de José Lidón, fechadas en 1788, 1789, 1797 y 1806¹. Son estas sus únicas misas completas que conocemos, ya que las que existen en otros archivos son copias de las conservadas en Palacio o están incompletas. No obstante, ninguna de estas misas es cronológicamente la primera de las que compuso Lidón, ya que, como se indicó en el capítulo segundo, existió al menos una anterior: la *Misa a ocho dedicada a la Excelentísima Señora Condesa de Benavente*, compuesta para la celebración de las funciones de San Francisco de Borja e interpretada el 1 de octubre de 1780². Esta misa no se conserva o no se ha localizado, por lo que no tenemos más información sobre ella. No obstante, dado que no estuvo destinada a ser interpretada en la Real Capilla de Palacio, su localización sería muy interesante para corroborar la idea expuesta para la *Salve* de 1782 de que Lidón componía introducciones instrumentales más largas y secciones más extensas cuando la música tenía otro destino que la Real Capilla. Si tenemos en cuenta esta hipótesis, podríamos considerar que unas partes sin fechar de tenor primero, trompa primera y oboe segundo de una *Misa a ocho con violines, oboes y trompas* de José Lidón conservadas en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid³ —que no concuerdan con ninguna de las otras cuatro misas— corresponden posiblemente a esta misa de 1780. Al menos, una comparación de la extensión de las diferentes secciones de esta misa con las de otras misas pertenecientes al archivo de Palacio y compuestas para la Real Capilla muestra una diferencia significativa en extensión, según se recoge en la tabla 9.1. Hay que señalar que la misa del RCSMM no incluye música para el Gloria, como se observa en todas las partes conservadas, por lo que no se considera en la tabla. Para la primera sección, los dos Kyries forman una especie de prólogo y epílogo del más elaborado Christe central, al igual que ocurre en las misas de 1788 y 1789. En todos los casos son secciones cortas de siete u ocho compases, pero puede observarse que el Christe es mucho más largo en la misa del conservatorio de Madrid. Mientras el Sanctus guarda las mismas proporciones que en las otras misas, el Credo y el Agnus son más extensos, sobre todo el primero, con el doble número de compases que las otras misas. A pesar de estas consideraciones, no hay más evidencias

¹ Véase el catálogo incluido en el volumen II para las firmas de cada una.

² AHN, Sección Nobleza, Osuna, Cartas, leg. 389-27 y leg. 392-15.

³ RCSMM, sig. M-61.

por el momento para la misa de Lidón sin fechar, por lo que ha sido incluida en el catálogo del compositor como una obra distinta a la misa de 1780.

Partes de la misa	Número de compases		
	1789	1806	s. f. (RCSMM)
Kyrie (Kyrie-Christe-Kyrie)	7-24-8	7-5-8	8-102-5
Credo	226	232	458
Sanctus	35	45	33
Agnus	62	51	82

Tabla 9.1. Comparación del número de compases de las diferentes partes de las misas de Lidón de 1789, 1806 y la conservada en el RCSMM sin fecha.

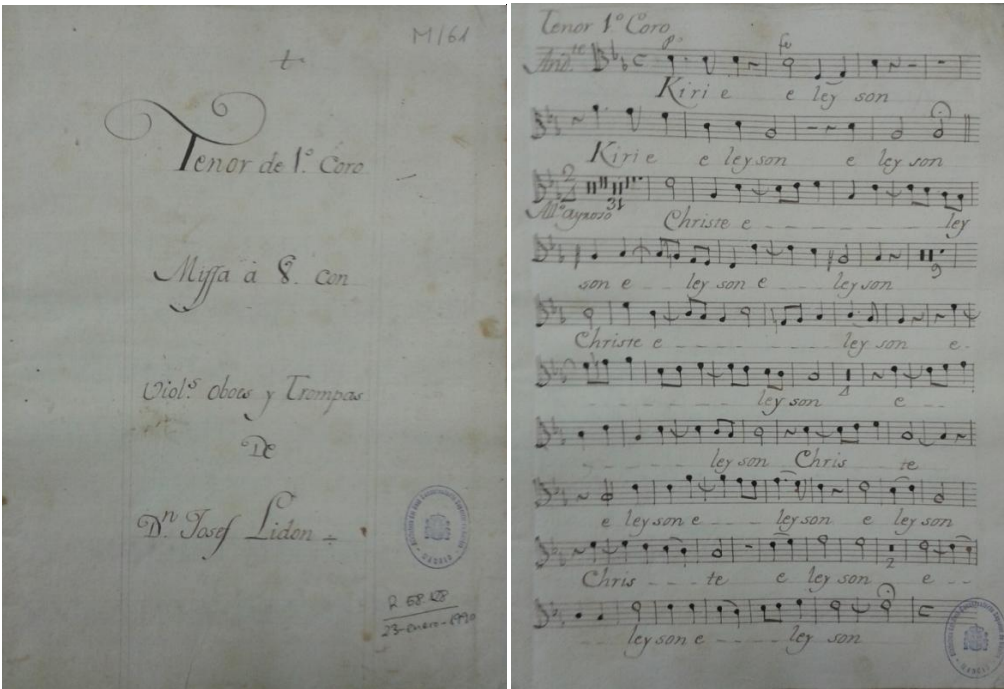


Ilustración 9.1. Portada y primera hoja de la parte de tenor primero de la *Misa a ocho con violines, oboes y trompas* de José Lidón conservada en el RCSMM (sig. M-61).

Muchas secciones de las misas de 1788 y 1789 están construidas sobre algunos himnos concretos de canto llano que ya fueron utilizados por Lidón como temas de cuatro de sus *Seis fugas para órgano* y que vienen identificados en el mismo título de cada misa. Así, la de 1788 lleva por nombre *Misa breve a ocho con violines, oboes, fagot, viola y trompas sobre los dos himnos «O gloriosa Virginum» y «Ave Maris Stella»* y, además de en el Palacio Real, se conserva por partes sueltas en el Archivo de la Catedral de Málaga con el título *Misa a dos coros con todo instrumental bajo el tema de los himnos de la Virgen*⁴. Para la de 1789, conservada únicamente en el archivo de Palacio, su título es *Misa breve a ocho con violines, oboes y clarines sobre los dos himnos «Sacris solemniis» y «Pange lingua»*, lo que indica una clara relación con la festividad del *Corpus Christi* ya que estos eran los himnos para los oficios de Maitines y

⁴ ACM, sig. 215-2, 8. Ya se comentó en el capítulo séptimo las posibles razones para la presencia de esta misa en la catedral de Orihuela.

Vísperas de esa celebración, respectivamente. Aunque el himno *Pange lingua* era también cantado habitualmente durante la procesión del jueves de la celebración mensual de las Cuarenta Horas de la Real Capilla⁵, la presencia del *Sacris solemniis* vincula la misa definitivamente con el día del *Corpus*.

Para la misa de 1797, denominada *Misa breve a cuatro voces con lleno de ripienos* «*Domine, exaudi orationem meam*», se conserva también una copia de la partitura y de las partes sueltas en la Catedral de Orihuela⁶. En dicho archivo existe también una reducción instrumental para voces y órgano solo que lleva la indicación «órgano para cuando no haya instrumentos», por lo que debió interpretarse sin orquesta en esa catedral. La partitura de Lidón del Palacio contiene además la fecha exacta de final de composición tras el último compás del Agnus: «28 de octubre de 1797».

La última misa de Lidón fue probablemente la de 1806, conservada únicamente en el Palacio Real con el título *Misa a ocho con violines, oboes, trompas, viola, fagot y bajo* «*Laudate Dominum*». Consta también la fecha al final de la obra, indicando que el músico acabó su composición el 8 de enero de 1806, aunque tras el título, al comienzo, indica el año de 1805, probablemente porque comenzaría a componerla a finales de dicho año, lo que la convierte en una de sus primeras obras como maestro de la Real Capilla.

Todas las misas de Lidón están compuestas para ocho voces divididas en dos coros, un primer coro de solistas y uno segundo con el resto de las voces. Para el caso de la misa de 1797, a pesar de su título, Lidón distingue el uso de cuatro voces solistas del coro completo en algunas secciones, por lo que la textura diferenciada está también presente. Todo el conjunto de los dos coros, bien simultánea o alternativamente, participa en todas las secciones del Kyrie y en el Sanctus y Agnus de todas las misas, oraciones que están compuestas en todos los casos en un solo movimiento. Hay que señalar que ninguna misa de Lidón contiene el Benedictus tras el Sanctus, característica que José Máximo Leza advierte para su discípulo Melchor López y que explica por la separación de estas dos partes por la consagración en el ritual romano⁷. Para el Gloria y el Credo, Lidón realiza la división en secciones, mucho más diferenciadas en el segundo. En la *Gaceta musical de Madrid* del 8 de febrero de 1878 se comenzó a publicar un artículo del compositor José Inzenga titulado *De la música en el templo católico*, el cual se prolongó durante varios números. En la sección de dicho artículo del 24 de febrero encontramos una interesante descripción de las misas de este periodo que coincide plenamente con la estructura de las compuestas por José Lidón:

Respecto a la forma, creemos debe conservarse la de los modelos de los siglos XVI y XVII, particularmente en las misas. El célebre Doyagüe, Rodríguez de Ledesma, Lidón, en nuestros días, y anteriormente Nebra, Patiño y otros maestros esclarecidos, hacen del *Gloria in excelsis* una sola peroración, una sola pieza, desde el principio al fin. Lo mismo sucede con el *Credo in unum Deum*, excepto el *Et incarnatus est*, en que, como en el *Crucifixus*, adoptan un aire más pausado y más solemne, todo en consideración a la grandeza de los misterios que expresa la letra; y en el *Et resurrexit* vuelve al aire primitivo, continuando así hasta el fin⁸.

Efectivamente, el Gloria está compuesto en una sola pieza en las misas de Lidón, salvo la última, la cual contiene una sección con distinto *tempo* y compás desde el verso «*Laudamus te*», una nueva para «*Qui tollis peccata mundi*» y una última para

⁵ *Ceremonial de la Real Capilla...*, (RB, sig. II/583, pp. 78-80).

⁶ ADCO, Sig. 12/4.

⁷ LEZA, J. M.: «Continuidad...», p. 250.

⁸ *Gaceta musical de Madrid*, 24 de febrero de 1878, p. 35.

«Quoniam tu solus sanctus»: cuatro secciones en total. Precisamente Inzenga indica en su artículo que la división del Gloria era una práctica común entre los compositores de su época, por lo que esta particularidad de la última misa de Lidón puede deberse a una nueva concepción estilística.

Las tablas 9.2 y 9.3 muestran un esquema detallado de las diferentes secciones en que se dividen el Gloria y el Credo de las cuatro misas de Lidón conservadas en el Palacio Real. Como para el caso de las salves, se ha incluido información del *tempo*, compás, tonalidad y plantilla vocal de cada sección, con el fin de detectar similares estrategias compositivas por parte de Lidón, indicando los parámetros que cambian en cada nueva sección. La mayor diferenciación de secciones se vuelve a representar mediante el diferente trazo que las divide, con línea discontinua si no existe detención en la música que separe claramente las secciones, continua si hay una mayor separación, generalmente por casi un compás entero en silencio, y doble trazo para la separación en números claramente diferenciados con *tempo* y compases distintos. Para el caso de las misas de 1788 y 1789 que hacen uso de las melodías de himnos de canto llano como base de la composición, se ha incluido también la aparición de cada uno, al ser un elemento que configura la estructura global de la pieza haciendo uso de las características propias de cada melodía tanto en los grados alcanzados como en la forma resultante por la repetición de fragmentos.

Texto del Gloria	1788	1789	1797	1806
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis	<i>Allegro</i> 3/4 Re m C. I y II	<i>Allegro</i> 3/4 Do m C. I	<i>Allegro</i> 3/4 Mib M Ti, A, T y B solos	<i>Andante</i> C Sib M C. I y II
Laudamus te	O_1	Do M C. I y II S_1	Mi b M – Si b M Coro	<i>Allegro</i> 3/4 Sib M – Fa M Ti I y C. I y II
Benedicimus te	O_2			
Adoramus te	O_3	S_2	Sib M – Do m Ti, A, T y B solos	Fa M C. I y II
Glorificamus te	O_4		Do m Coro	
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam	Sib M – La m C. I y II	La m – Sol M C. I y II	Mib M – Sib M Coro	Fa M – Sib M Ti I, B I y C. I y II
Domine Deus Rex Celestis, Deus Pater omnipotens	La m – Fa M Ti I	Sol M Ti I [S_1 y S_2] y T I	Sib M – Sol m Ti	Sol m – Sib M T I
Domine Fili unigenite Jesu Christe	Fa m – Sol m T I	Re M A I [S_1 y S_2] y B I	Sol m – Mib M T	Sib M – Fa m B I
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris	Sol m – Sib M A I	Re M C. I B I [S_1] y Ti I [S_2]	Mib M – Lab M Dúo A y B Ti, A, T y B solos	Fa m – Sol m A I Sol m A I, T I y B I

Texto del Gloria	1788	1789	1797	1806
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis	Sib M – Do m C. I y II	Re m – Sol m C. I y II	Lab M - Fa m Coro y Ti	<i>Andante larghetto</i> C
Qui tollis peccata mundi, suscipe de precationem nostram	Do m – Re m C. I y II	Sol m – Do m C. I y II	Fa m – Sol m Coro y dúo Ti y T	Mib M – Sib M C. I y C. II
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis	Re m – Fa m C. I y II	Do m C. I y II	Sol m - Mib M Coro y Ti, A, T y B solos	
Quoniam tu solus sanctus Tu solus Dominus Tu solus Altissimus Jesu Christe	Fa M – Re m C. I y II	Do M C. I y II	Mib M Coro	<i>Allegro</i> 3/4 Sib M – Sib m C. I y C. II
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris Amen	Re m C. I y II O	Do M C. I y II S		Sib M C. I y C. II

Tabla 9.2. División en secciones del Gloria de las misas de José Lidón.

Como puede observarse en la tabla 9.2, para las tres primeras misas Lidón hace uso de todas las voces en una gran primera sección del Gloria, desde el comienzo hasta el verso «Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam», aunque este último suele estar diferenciado de los anteriores. En el caso de la misa de 1788, Lidón presenta el primer himno de la Virgen, el *O gloriosa Virginum*, en los cuatro versos laudatorios desde «Laudamus te» a «Glorificamus te», adjudicando a cada uno de ellos uno de los cuatro fragmentos en que se divide la melodía —que denominamos O_1 a O_4 (ejemplo 9.1)—, repartido entre bajos y acompañamiento para los dos primeros, alto solista y violines primeros para el tercero y altos del coro segundo, oboe primero y violas para el último.

*O*₁

O glo - ri - o - sa vir - gi - num,

*O*₂

su - bli - mis in - ter si - de - ra:

*O*₃

Qui te cre - a - vit par - vu - lum,

*O*₄

lac - ten - te nu - tris u - be - re.

Ejemplo 9.1. Melodía del himno *O gloriosa Virginum* con la división en cuatro fragmentos según los versos.

En el caso de la misa de 1789, tras una presentación del verso inicial del Gloria a cargo del coro de solistas, los mismos versos que sirvieron para situar el himno *O gloriosa Virginum* en la del año anterior se utilizan ahora para los dos primeros fragmentos del himno *Sacris solemniis*. Es interesante detenerse en algunas características de este himno que serán utilizadas por Lidón. Si realizamos una división análoga a la del himno anterior, denominando S_1 a S_4 a los cuatro fragmentos melódicos (ejemplo 9.2), observamos que las melodías de S_1 y S_3 son idénticas y que los cuatro fragmentos acaban descansando bien en la tercera del modo o en la nota final, en el caso del último. Estas dos características pueden suponer una dificultad para crear variedad

armónica y tonal en una versión polifónica si se utiliza la melodía completa y es la razón por la que Lidón aprovecha el ascenso del segundo fragmento del himno y la llegada al quinto grado del modo en la palabra «praecordis» para detener ahí la presentación de la melodía en algunos casos y aprovechar ese giro para una modulación a la tonalidad de la dominante. Sin embargo, para la primera presentación, sobre los versos «Laudamus te» y «Benedicimus te», Lidón utiliza el fragmento S_1 (ejemplo 9.3) y coloca completo el segundo, S_2 , en los dos versos siguientes. En todos estos casos están a cargo de los bajos del coro segundo y del acompañamiento.



Sa - cris so - lem - ni - is, junc - ta sint - gau - di - a, et ex prae - cor - di - is so - nent prae - co - ni - a:



Re - ce - dant ve - te - ra, no - va sint om - ni - a, cor - da, vo - ces et o - pe - ra.

Ejemplo 9.2. Melodía del himno *Sacris solemniis* con la división en cuatro fragmentos según los versos.

29

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

29

Todos

f

Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

Lau - da - mus Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

Lau - da - mus Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

Ejemplo 9.3. J. Lidón: *Misa breve a ocho con violines, oboes y clarines sobre los dos himnos «Sacris solemniis» y «Pange lingua»* (1789), Gloria, cc. 29-36, coro II y acompañamiento.

Con estos primeros versos del Gloria, la misa de 1806 plantea una nueva sección para el tiple solista con cambio de *tempo* y de compás. Dada su extensión parece razonable considerar la música para el primer verso de la oración en *tempo andante* y compasillo con intervención de todas las voces como una introducción del Gloria desde el segundo verso.

Desde el texto «Domine Deus Rex Celestis», con el que comienzan los títulos divinos, la estrategia habitual de Lidón consiste en utilizar presentaciones a cargo de voces solistas que modulan entre diferentes tonalidades y recuperar la presencia de todas las voces desde «Qui tollis peccata mundi». En el caso de la misa de 1789, las voces del primer coro cantan a dúo en diferentes combinaciones y siempre realizando una de ellas los fragmentos S_1 y la mitad del S_2 del himno *Sacris solemniiis*, según se ha comentado antes, para poder realizar una semicadencia. Desde el texto «Qui tollis peccata mundi», Lidón realiza una división entre la primera parte de cada verso y la

segunda —la cual contiene la petición de piedad o de recepción de la súplica—, con varios giros armónicos y alternancia entre los coros, entre otros procedimientos. A continuación, desde el verso «Quoniam tu solus sanctus», recupera la homofonía en todas las voces y retorna a la tonalidad inicial en el último verso, en el cual vuelve a presentar completo en los bajos el himno correspondiente tanto en la misa de 1788 como en la de 1789. La misa de 1806 incluye en este punto una nueva sección más rápida y brillante que la anterior.

En lo que respecta a las tonalidades, los glorias de Lidón son un buen ejemplo del concepto de tonalidad flexible y amplia comentado en el capítulo sexto. Existen muy pocas secciones de larga estabilidad tonal —considerada esta como la finalización de un fragmento con cadencia perfecta en la tónica de comienzo— por lo que es habitual que una frase musical sobre una unidad de texto —verso o conjunto de versos— comience en una tonalidad y se dirija a otra distinta en la que se compone el comienzo de la siguiente sección, escogiendo para ello una tonalidad con un color distinto apropiado al nuevo texto. Un estudio de las diferentes tonalidades por las que cada Gloria transita proporciona un interesante resultado si se compara con el mapa tonal de modos adjuntos y relativos que se presentó en la tabla 6.2 del capítulo anterior. Para el caso de la misa de 1788, podemos comprobar que la mayoría de las tonalidades utilizadas son adjuntas o relativas de diferente orden de la inicial, Re menor. Sin embargo, desde el verso «Domine Fili unigenite» aparece la tonalidad de Fa menor a la que se ha llegado desde el verso anterior, la cual no se encuentra entre el conjunto de tonalidades cercanas a Re menor según la división realizada por Teixidor. Más adelante, Lidón utiliza la tonalidad de Do menor sobre la segunda presentación del texto «Qui tollis peccata mundi», efectuando la modulación en la primera aparición del texto «miserere nobis» anterior. Así, estos puntos podrían considerarse como los más alejados tonalmente del comienzo —son, por tanto, los FOPs de la composición—, ya que han traspasado los límites del mapa tonal correspondiente a Re menor, probablemente como expresión de un texto suplicante totalmente opuesto a las alabanzas iniciales. Lo más interesante es que las otras misas presentan su FOP en estos mismos versos del texto. En el caso de la misa de 1789, puede comprobarse que el conjunto de tonalidades utilizadas corresponde con el de Do mayor, tonalidad con la que concluye la pieza y la de referencia general para la misa, en lugar de la de Do menor inicial del Gloria. El verso «Domine Fili unigenite Jesu Christe» está compuesto en la tonalidad de Re mayor, que no es ninguna de las dos tonalidades adjuntas ni de las cinco relativas menores de Do mayor según la tabla 6.2. De nuevo, la segunda presentación del «Qui tollis peccata mundi», a la que se llega desde una modulación en el primer «miserere nobis», contiene la otra tonalidad externa al mapa de Do mayor: Sol menor. Estructuralmente, la localización de los FOPs es coherente con su posición en torno a la parte central de la pieza y del texto. No obstante, es razonable pensar que Lidón también utiliza el recurso de la lejanía tonal para intensificar la carga expresiva del texto cuando alude a la figura del Hijo y a la petición de misericordia.

La misa de 1797 no es una excepción a la anterior discusión. En este caso, ninguna de las tonalidades utilizadas por Lidón excede los límites del mapa de adjuntos y relativos de Mi bemol mayor. Sin embargo, los dos puntos más lejanos de acuerdo a dicho mapa, las tonalidades de Sol menor —relativo de segundo orden— y Fa menor —relativo de quinto orden—, aparecen precisamente en estos dos momentos del texto del Gloria. Para la misa de 1806, Lidón traslada el primer punto de lejanía al verso siguiente, el que contiene el texto «Domine Deus, Agnus Dei», presentando en él la mayor distancia tonal y fuera de los límites del mapa de Si bemol mayor al transitar

hacia Fa menor. Para el segundo «Qui tollis peccata mundi», sin embargo, Lidón no utiliza lejanía alguna, sino la tonalidad inicial. Por otra parte, la división en números de esta misa influyó probablemente en el recorrido tonal que Lidón tenía en mente, más reducido que cuando se considera una sola pieza para todo el Gloria.

Para el caso del Credo, puede realizarse un estudio similar al anterior. La tabla 9.3 detalla las diferentes secciones para cada una de las cuatro misas, observándose que la división por números diferenciados está presente en todas ellas. La primera sección utiliza siempre un tiempo rápido y concluye con el texto «descendit de caelis», haciendo uso tanto de intervenciones solistas como de los dos coros. El segundo número, más lento, está a cargo de las voces solistas desde «Et incarnatus», con un carácter más íntimo en alusión al misterio de la concepción divina y con una división en el verso «Crucifixum etiam pro nobis», tal y como indicaba Inzenga. La larga sección final recupera el tiempo rápido apropiado para la expresión del texto desde «Et resurrexit» e incluye diferentes secciones para los solistas y para el conjunto completo de voces, utilizando una tonalidad mayor relacionada inmediatamente con la menor del «Et incarnatus», generalmente el relativo de primer orden o el de cuarto orden.

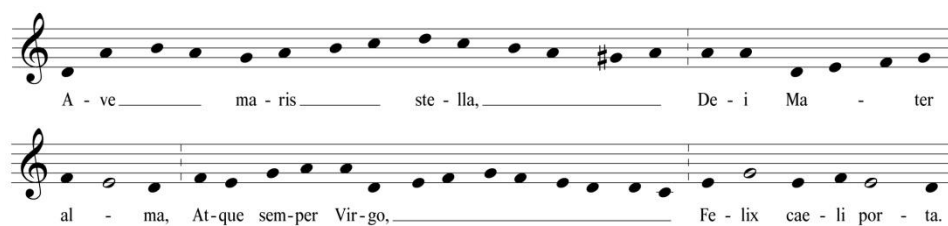
Para las misas de 1788 y 1789, el Credo utiliza el segundo de los himnos indicados en sus títulos: el *Ave maris stella* y el *Pange lingua*, respectivamente. Ambos himnos aparecen presentados por los bajos en la primera sección, desde el comienzo en 1788 y en el texto «Factorem caeli et terrae» para la del siguiente año.

Texto del Credo	1788	1789	1797	1806
Patrem omnipotentem,	<i>Allegro</i> 2/4 Re m C. I y II	<i>Allegro</i> 3/4 Do M – Sol M C. I y II	<i>Allegro</i> 2/4 Mib M Coro	<i>Allegro</i> 2/4 Sib M C. I y II
Factorem caeli et terrae, visibilium omnium, et invisibilium.	A	P ₁ P ₂	Ti, A, T y B	Sib M – Fa M A I y C. I y II
Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum,	Re m – La m Ti I	Sol M – Re M Ti I	Sib M Ti	Fa M – Do m Ti I
et ex Patre natum ante omnia saecula,	La m – Sol m Ti II	Re M A I y B I	Sib M – Mib M Coro	Do m – Sol m A I
Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero,		Ti I, A I y B I	Mib M – Do m Ti, A, T y B y coro	Sol m – Mib M T I
Genitum, non factum, consubstantialem Patri:	Sol m – La m A I y T I	C I y II P ₁ P ₂	Do m – Sol m B	Mib M B I
per quem omnia facta sunt.				
Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de caelis.	La m C. I y II	P ₁	Sol m Coro	Mib M – Sib m C. I y II

Texto del Credo	1788	1789	1797	1806
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est.	<i>Adagio</i> 3/4 Fa m Ti I	<i>Andante larghetto</i> C Re m – La m Dúo A I y T I	<i>Adagio</i> 3/4 Mib M Ti, A	<i>Largo</i> 3/4 Sol m A I
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.	T I	La m Dúo Ti I y B I	Ti, A, T y B	Sol m C. I
Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.	<i>Allegro</i> 2/4 Fa M C. I y II	<i>Allegro</i> 3/4 Do M – Sol M C. I y II <i>S₁ y S₂</i>	<i>Allegro</i> 2/4 Mib M Coro	<i>Allegro</i> 2/4 Sib M – Fa M C. I y II
Et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris.		Sol M C. I y II <i>P₁</i>	Sib M A	Fa M – Sol m T I y C. I y II
Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos:	Fa M – Do m Ti II y A I y C. II	Sol M – Re M C. I <i>P₂</i>	Ti, T y B	Sol m – Do m C. I y II y B I
Cujus regni non erit finis.	Do m C. I y II	Sol M C. I y II <i>P₁</i>		Do m – Mib M C. I y II
Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit.	Do m – Sol m T I	Sol m – Re m A I	Sib M – Sol m Coro	Mib M A I y B I
Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur: qui locutus est per prophetas.	Sol m C. I y II A	Re m – La m Ti I	Sol m – Do m Ti	Mib M – Lab M Ti I
Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.	Sol m – Re m C. I y II	La m C. I y II	Do m – Mib M T	Lab M – Sib M C I y II
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.		Do M <i>P₁ y P₂</i>	Mib M Dúo T y A	
Et expecto resurrectionem mortuorum.			Coro	
Et vitam venturi saeculi.				
Amen				

Tabla 9.3. Divisiones del Credo de las misas de José Lidón.

En la misa de 1788, el himno *Ave maris stella* aparece presentado íntegramente, con la melodía completa de cada estrofa (ejemplos 9.4 y 9.5), que denominamos A en la tabla 9.3. Lidón incluye alguna alteración adicional para evitar la excesiva carga modal de la melodía gregoriana, concretamente la alteración de la séptima nota del modo para poder construir sobre ella la dominante de Re menor, tonalidad inicial de la misa. Estas transformaciones son las mismas que utilizó en su primera fuga de la colección de seis fugas que tomaban melodías de himnos gregorianos como sujeto de las mismas.

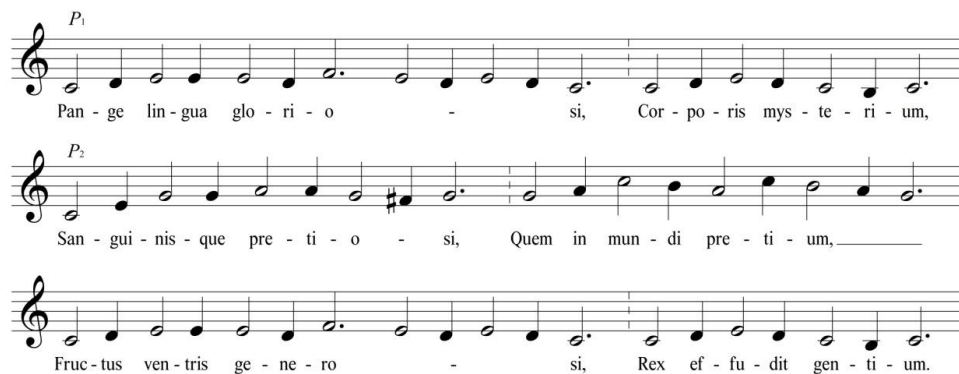


Ejemplo 9.4. Melodía del himno *Ave maris stella*.



Ejemplo 9.5. J. Lidón: *Misa breve a ocho con violines, oboes, fagot, viola y trompas sobre los dos himnos «O gloriosa Virginum» y «Ave Maris Stella»* (1788), Credo, cc. 1-16, bajos del coro II.

Para el caso del *Pange lingua*, hay que señalar que la melodía utilizada por Lidón es la que corresponde a la versión de la tradición hispana para este himno, denominada generalmente como *Pange lingua more hispano* y presente en España al menos desde el siglo XIV⁹. Es habitual que en sus apariciones en el transcurso del Credo, Lidón solo haga uso de los cuatro primeros versos de los seis que constituyen cada estrofa. Esto es lógico si tenemos en cuenta que los dos últimos son una repetición melódica de los dos primeros, en una estructura musical tipo ABA. Mientras los dos primeros versos del *Pange lingua* comienzan y concluyen en la nota final del modo, el tercero y cuarto lo hacen en la quinta del mismo, permitiendo una modulación al tono de la dominante en su utilización tonal en la misa. Esto es precisamente lo que suele hacer Lidón, como en el caso de la primera aparición del himno, lo que le permite crear la sección posterior que comienza con el verso «Et in unum Dominum Jesum Christum» en la tonalidad de Sol mayor. Para las diversas apariciones del himno indicadas en la tabla 9.3, denominamos P_1 a los dos primeros versos y P_2 a los dos siguientes para su adecuada identificación (ejemplo 9.6). El ejemplo 9.7 muestra el comienzo de la melodía del himno sobre el verso «Factorem caeli et terrae» cantado por los bajos del coro.



Ejemplo 9.6. Melodía del himno *Pange lingua*.

⁹ LÓPEZ-CALO, J.: *La música en las catedrales...*, p. 177.

The image shows a musical score for a Mass, specifically the Credo, measures 3-10. The score is for a setting by J. Lidón from 1789. It includes staves for Violins I and II (VI. I, VI. II), Tenor II (Ti. II), Alto II (A. II), Tenor II (T. II), Bass II (B. II), and Accompaniment (Ac.). The lyrics are 'Fac - to - rem cae - li et'. The music features a complex arrangement with various melodic and harmonic movements, including a modulation to a new key.

Ejemplo 9.7. J. Lidón: *Misa breve a ocho con violines, oboes y clarines sobre los dos himnos «Sacris solemniis» y «Pange lingua»* (1789), Credo, cc. 3-10, violines, coro II y acompañamiento.

Es interesante señalar para la misa de 1789 que Lidón hace uso también del himno *Sacris solemniis* que apareció en el *Christe eleison* y en el Gloria. Lo presenta en el tercer número, el que comienza con el texto «Et resurrexit» en Do mayor y, al igual que hizo en el Gloria, utiliza solamente el primer verso y la mitad del segundo, modulando a Sol mayor gracias al ascenso al quinto grado de la melodía y situando en esa nueva tonalidad la melodía del *Pange lingua* desde su comienzo.

Por lo que respecta a los tópicos melódicos expresivos, el Gloria y el Credo son los que incluyen mayor cantidad de ejemplos. Si el recorrido tonal presentaba una primera aproximación al significado del texto, aparecen frecuentes movimientos melódicos y armónicos locales para representar las diferentes emociones relacionadas con el texto. Son muchos los ejemplos posibles, por lo que mostraremos aquí tan solo algunos de ellos. En el Gloria ya advertimos cómo Lidón coloca en la primera aparición del texto «miserere nobis» una modulación hacia una tonalidad alejada de la inicial, acción significativa por sí misma. Además, Lidón hace uso de algunos tópicos del *estilo lamentable* que podemos observar de manera casi idéntica en las misas de 1789 y 1797, tales como movimientos descendentes escalonados y casi cromáticos en las voces, largas notas mantenidas y un ritmo acéfalo para el acompañamiento de los violines mientras la música se mueve por oscuras tonalidades menores (ejemplos 9.8 y 9.9). Para el caso de la misa de 1797, la primera aparición de este texto está a cargo del tiple solista, pero aun así, están presentes los mismos elementos.

Ob. I Solo *dolce assai* *sf*

Ob. II Solo *dolce assai* *sf*

VI. I *pp* *sf*

VI. II *pp* *sf*

Va. *pp* *f*

Ti. I *a 4* *p* mi - se - re - re no - - - - bis

A. I *p* mi - se - re - re mi - se - re - re no - - - - bis

T. I *a 4* *p* mi - se - re - re no - - - - bis

B. I *a 4* *p* mi - se - re - re no - - - - bis

Ac. *Tenuto* *p* *f*

Ejemplo 9.8. J. Lidón: *Misa breve a ocho con violines, oboes y clarines sobre los dos himnos «Sacris solemniis» y «Pange lingua»* (1789), Gloria, cc. 97-104.

VI. I *pp* *sf*

VI. II *pp* *sf*

Va. *pp*

Ti. *91* Mi - se - re - re no - - - - bis

Ac. *91* *p*

Ejemplo 9.9. J. Lidón: *Misa breve a cuatro voces con lleno de ripienos «Domine, exaudi orationem meam»* (1797), Gloria, cc. 91-97.

Todos estos tópicos vuelven a repetirse en la segunda aparición del texto «miserere nobis», dos versos más adelante. Para esta ocasión, Lidón utiliza además un recurso que suele relacionar con la intensificación expresiva: el acorde de sexta aumentada dispuesto de manera que las voces extremas realizan un movimiento contrario cromático para alcanzar la dominante de una tonalidad menor. Para el caso de la misa de

1789, Lidón coloca este acorde como conclusión del pasaje, a modo de la *cláusula defectuosísima* que denominaba Teixidor (ejemplo 9.10). Más sorprendente es su uso en la misa posterior de 1797, donde esta armonía hace su aparición justo al comienzo (ejemplo 9.11). Este cambio, no obstante, está justificado, ya que mientras en 1789 Lidón mantiene el tono oscuro de todo el pasaje con el uso de la tonalidad de Do menor, en 1797 incluye una inesperada armonía mayor a mitad del fragmento (compás 119) que reconduce la música finalmente hacia un más luminoso Mi bemol mayor. Este hecho tiene relación con la siguiente sección del Gloria, sobre el texto que comienza con el verso «Quoniam tu solus sanctus», habitualmente en una tonalidad mayor y un *tempo* más rápido en el caso de la división por números. La dominante de Do menor que aparece al final del fragmento de 1789 que comentamos acaba resolviendo finalmente en Do mayor para la nueva sección, pero para el caso de 1797, Lidón adelanta la sonoridad mayor de la siguiente sección al texto «miserere nobis», por lo que, para no renunciar al elemento expresivo de la sexta aumentada, debe colocarlo al comienzo del pasaje.

The musical score for Example 9.10 shows measures 123 to 131 of the Gloria from J. Lidón's 1789 'Misa breve a ocho con violines, oboes y clarines'. The score is for woodwinds and voices. The woodwinds (Ob. I, Ob. II, VI. I, VI. II, Va.) play melodic lines with 'Solo' and 'dolce' markings. The voices (Ti. I, A. I, T. I, B. I, Ac.) sing 'mi - se - re - re' and 'no - bis' with 'p' dynamics. The bassoon (Ac.) plays a 'Tenuto' line with 'p' dynamics.

Ejemplo 9.10. J. Lidón: *Misa breve a ocho con violines, oboes y clarines sobre los dos himnos «Sacris solemniis» y «Pange lingua»* (1789), Gloria, cc. 123-131.

The musical score for measures 115-122 of the Gloria from the Mass 'Domine, exaudi orationem meam' (1797) by José Lidón. The score is for a full orchestra and four voices. The woodwinds (Ob. and Vl. I & II) play a melodic line with dynamics ranging from *p* to *f*. The strings (Va. and Ac.) provide a harmonic foundation. The four vocal parts (Ti., A., T., B.) enter in measure 115 with the text 'Mi - se - re - re Mi - se - re - re no - bis'. The vocal parts are marked with 'Solos' and dynamics *p* and *f*. The overall mood is solemn and dramatic.

Ejemplo 9.11. J. Lidón: *Misa breve a cuatro voces con lleno de ripienos «Domine, exaudi orationem meam»* (1797), Gloria, cc. 115-122.

Si los anteriores recursos son indicativos del sentimiento de zozobra que la súplica indicada por el texto contiene, otros casos son mucho más icónicos —según la terminología de Peirce— simulando con el movimiento de la línea melódica el movimiento indicado por el texto. Es el caso del final del primer número del Credo —con el texto «descendit de caelis»— sobre el cual generalmente las voces efectúan un movimiento descendente muy significativo. Los casos de la misa de 1789 (ejemplo 9.12) y de 1806 (ejemplo 9.13) son representativos a este respecto.

Ejemplo 9.12. J. Lidón: *Misa breve a ocho con violines, oboes y clarines sobre los dos himnos «Sacris solemniis» y «Pange lingua»* (1789), Credo, cc. 82-87.

Ejemplo 9.13. J. Lidón: *Misa a ocho con violines, oboes, trompas, viola, fagot y bajo «Laudate Dominum»* (1806), Credo, cc. 125-134.

Otro ejemplo de un movimiento melódico para expresar lo indicado por el texto suele ocurrir al final del Credo, en el cambio del penúltimo verso, «Et expecto resurrectionem mortuorum», al último, «Et vitam venturi saeculi», ya que para representar el paso de los muertos a la vida eterna, Lidón convierte la homofonía con largas notas sobre la palabra «mortuorum» en un contrapunto mucho más activo rítmicamente y con mayores saltos melódicos en el verso siguiente, lo que además le permite concluir la música de manera más dinámica y brillante con la mención a la vida futura. El ejemplo 9.14 muestra este recurso en la misa de 1789.

The musical score is for a section of a Mass, specifically the Credo, measures 207-214. It features a variety of instruments and voices. The woodwinds (Ob. I, Ob. II) and strings (VI. I, VI. II) play melodic lines, often marked 'dolce' (softly) or 'f' (forte). The vocal parts (Ti. I, A. I, T. I, B. I, Ti. II, A. II, T. II, B. II) sing the Latin text. The acoustic guitar (Ac.) provides a rhythmic and harmonic foundation. The lyrics are: 'nem mor-tu-o-rum. mor-tu-o-rum. Et vi-tam ven-tu-ri Et vi-tam ven-tu-ri ven-tu-ri ven-tu-ri Et vi-tam'.

Ejemplo 9.14. J. Lidón: *Misa breve a ocho con violines, oboes y clarines sobre los dos himnos «Sacris solemniis» y «Pange lingua»* (1789), Credo, cc. 207-214.

La presencia de estos tópicos expresivos es un recurso característico de los largos textos del Gloria y del Credo en los que existe una gran variedad de afectos cambiantes. El Kyrie, sin embargo, tiene un texto que, si bien se relaciona inmediatamente con un esquema formal tipo ABA tanto en la oración completa como en la triple repetición de cada verso, no contiene variedad de afectos alguna. A pesar de esta carencia de contenido expresivo o descriptivo del texto del Kyrie —o quizás precisamente debido a ella—, Lidón utiliza rápidos y cambiantes movimientos armónicos en una muy corta extensión musical, sobre todo para la primera parte sobre el texto «Kyrie eleison», repetido dos o tres veces. Parece entonces que cuando el texto es plano y no proporciona una guía expresiva para la música, el elemento armónico estructural —que en el Gloria y en el Credo servía como apoyo al texto y estaba condicionado por él a la vez que se reforzaba con tópicos melódicos— toma ahora el papel principal para la producción de tensión y expresión musical.

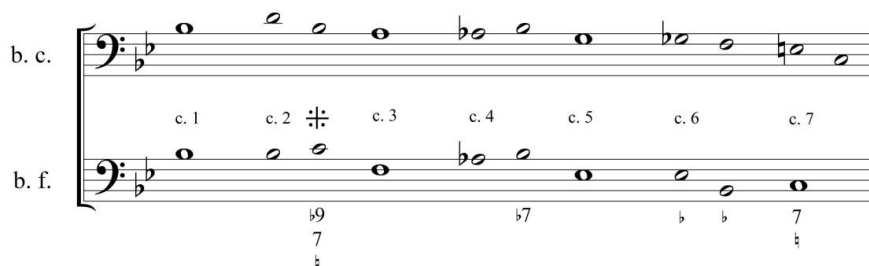
Estudiemos para profundizar en esta cuestión las diferentes líneas de bajos indicadoras de las sucesiones armónicas de los cuatro kyries de las misas de Lidón. En las de 1788 y 1789, la sección central con el texto «Christe eleison» está construida en

la misma tonalidad inicial ya que es en esta sección, más larga que la primera y última con el texto «Kyrie eleison», donde aparece por primera vez en las misas la melodía del primero de los himnos sobre la que está compuesta cada una, el *O gloriosa Virginum* para 1788 y el *Sacris solemniis* para 1789. Las líneas de bajos de la primera sección de estas obras utilizan varios de los procedimientos menos *naturales*, según la terminología de Teixidor y Santa María (ejemplos 9.15 y 9.16). En las dos líneas, Lidón utiliza la licencia de segundo orden para alcanzar la dominante —es decir, la alteración cromática del cuarto grado (compás 5 del ejemplo 9.15 y compás 2 del 9.16) —, produce la tonalización del cuarto grado y hace uso de acordes de séptima disminuida. En el caso de la misa de 1789, la que comienza en una tonalidad mayor, hace escuchar la tonalidad homónima menor (relativo de cuarto orden), procedimiento que repetirá también en 1806 (ejemplo 9.18). Tanto la licencia de segundo orden como el uso de séptimas disminuidas aparecen en las líneas de 1797 (ejemplo 9.17), mientras que en 1806, además del paso por Si bemol menor, Lidón utiliza un bajo descendente cromático a partir de la conversión del acorde de tónica en un acorde de séptima disminuida al comienzo, procedimiento habitual de muchas modulaciones *extrañas* que indicó en su *Compendio* (ejemplo 9.18). Para estas dos últimas misas, Lidón conduce la armonía para alcanzar la tonalidad del quinto grado en la que comienza el *Christe*.

Ejemplo 9.15. Líneas de bajos de la primera parte del Kyrie de la *Misa breve a ocho* de 1788 de J. Lidón.

Ejemplo 9.16. Líneas de bajos de la primera parte del Kyrie de la *Misa breve a ocho* de 1789 de J. Lidón.

Ejemplo 9.17. Líneas de bajos de la primera parte del Kyrie de la *Misa breve a cuatro* de 1797 de J. Lidón.



Ejemplo 9.18. Líneas de bajos de la primera parte del Kyrie de la *Misa a ocho* de 1806 de J. Lidón.

La sección central del Kyrie es más extensa en las misas de 1788 y 1789 que en las dos últimas, en las cuales solo se extiende cinco compases. Esto es debido a la presencia del primero de los himnos que dan nombre a esas misas, como se ha indicado. Los ejemplos 9.19 y 9.20 muestran las líneas de bajos con sus figuras rítmicas reales para mostrar la armonización del himno, incluido en un pentagrama superior. Puede observarse que, a pesar de que la melodía pudiera obligar a una monotonía armónica, Lidón utiliza cada movimiento melódico para incluir una gran variedad de acordes y sonoridades. Por ejemplo, el ascenso desde la segunda nota de la melodía del himno — nota La, quinta del modo— hasta el Do una tercera superior en el que comienza la palabra «Virginum» —segunda presentación de la palabra «Christe» en la misa— y el descenso hasta el tercer grado al final del primer verso, movimientos que ocupan solo tres compases de la misa (compases 12 a 14), están contruidos sobre una serie de acordes de séptima. La parte final del himno utiliza además numerosos acordes de séptima disminuida e incluso una armonía de quinta aumentada al final del fragmento que aparece tras dos resoluciones irregulares de un acorde de séptima de dominante y de otro de séptima disminuida en los compases 24 y 25.

Chris - te e - lei - son, Chris - te e - lei - son, e
[O glo - ri - o - sa vir - gi - num, su - blimis in - ter

- lei - son, e - lei - son, Chris - te e - lei - son,
si - de - ra: Qui te cre - a - vit par - vu - lum, lac - ten - te nu - tris u - be - re.]

Ejemplo 9.19. Líneas de bajos del *Christe eleison* de la *Misa breve a ocho* de 1788 de J. Lidón.

Para el caso del *Christe* de 1789, Lidón utiliza menos armonías sorpresivas, limitándose a incorporar la dominante del quinto grado de Do mayor en una armonización mucho más estable y plana en donde no hace uso de acordes de séptima disminuida o quinta aumentada en ningún momento (ejemplo 9.20).

Christe eleison, eleison, eleison, eleison,
[Sa - cris so - lem - ni - is, junc - ta sint - gau - di - a, et ex prae - cor - di - is so - nent prae - co - ni -

son, Chris - te e - le - i - son, Chris - te e - le - i - son,
a: Re - ce - dant ve - te - ra, no - va sint om - ni - a, cor - da, vo - ces et o - pe - ra.]

Ejemplo 9.20. Líneas de bajos del *Christe eleison* de la *Misa breve a ocho* de 1789 de J. Lidón.

Dadas las características melódicas de los himnos, las secciones del *Christe* de estas dos misas no son modulantes. No es el caso de las misas de 1797 y 1806, en las cuales Lidón comienza con la tonalidad del quinto grado alcanzada por el Kyrie inicial y concluye con una nueva tonalidad, Do menor para ambos casos. Para la misa de 1797, el movimiento armónico es muy sencillo: la conversión de un acorde de séptima de dominante sobre el primer grado en dominante del segundo grado por ascenso cromático de la nota fundamental (ejemplo 9.21), gesto que repite en muchas de sus modulaciones *burladas* del *Compendio*, como se indicó en el capítulo quinto y que allí lo asociamos con el procedimiento de resolución burlada de la asonancia de primer orden.

c. 9 c. 13

Ejemplo 9.21. Líneas de bajos del *Christe eleison* de la *Misa breve a cuatro* de 1797 de J. Lidón.

Para el *Christe* de 1806, este comienza con la tonalidad de Fa menor, conversión inmediata de la supuesta Fa mayor que apuntaba el final de la primera sección. La armonía utilizada en tan solo cinco compases realiza un recorrido modulante hacia Do menor, tonalidad del quinto grado de la de comienzo del fragmento y a la que se podría llegar fácilmente por procedimientos armónicos más sencillos, pero que Lidón alcanza mediante el uso de acordes de séptima disminuida y sexta aumentada propios de una modulación *extraña* o *extrañísima*, según su propia terminología (ejemplo 9.22).

Ejemplo 9.22. Líneas de bajos del *Christe eleison* de la *Misa a ocho* de 1806 de J. Lidón.

La tercera y última parte del Kyrie es la más sencilla y pronta, armónicamente hablando, de las misas de 1788 y 1789. Lidón resuelve el movimiento mediante la licencia de segundo orden sobre el cuarto grado de manera directa y clara, produciendo la resolución en la tónica de la tonalidad inicial, aunque en el caso de la segunda misa hace sonar brevemente el acorde menor sobre el primer grado como floreo del acorde de dominante (ejemplos 9.23 y 9.24).

Ejemplo 9.23. Líneas de bajos de la tercera parte del Kyrie de la *Misa breve a ocho* de 1788 de J. Lidón.

Ejemplo 9.24. Líneas de bajos de la tercera parte del Kyrie de la *Misa breve a ocho* de 1789 de J. Lidón.

En el caso de la última sección del Kyrie de 1797 existe algo más de elaboración, aunque simplemente Lidón antepone a los acordes del cuarto y segundo grado de la

tonalidad inicial de Mi bemol mayor sus dominantes respectivas (ejemplo 9.25, compases 16 y 18), en una cadena de resoluciones dominante-tónica que conduce a la cadencia final en un procedimiento análogo a los que Teixidor denominada como *cláusulas interrumpidas*. El caso de 1806 es el más complejo de todos, ya que Lidón realiza un descenso prácticamente completo por grados de una octava haciendo uso de séptimas disminuidas y del paso por el homónimo menor de la tonalidad de destino al que sucede un sorpresivo acorde de sexta aumentada para alcanzar la dominante y concluir la pieza con una cadencia perfecta en la tonalidad del comienzo (ejemplo 9.26).

Example 9.25 shows the bass lines for two parts (b. c. and b. f.) from measures 14 to 21. The key signature is B-flat major. Measure 14 has a 7th degree (b). Measure 17 has a 7th degree (b9) and a 7th degree (b). Measure 18 has a 7th degree (b). Measure 19 has a 7th degree (b). Measure 20 has a 7th degree (b). Measure 21 has a 7th degree (b).

Ejemplo 9.25. Líneas de bajos de la tercera parte del Kyrie de la *Misa breve a cuatro* de 1797 de J. Lidón.

Example 9.26 shows the bass lines for two parts (b. c. and b. f.) from measures 13 to 20. The key signature is B-flat major. Measure 13 has a 7th degree (b9). Measure 14 has a 7th degree (b9). Measure 15 has a 7th degree (b9). Measure 16 has a 7th degree (b). Measure 17 has a 7th degree (b). Measure 18 has a 7th degree (b). Measure 19 has a 7th degree (b). Measure 20 has a 7th degree (b).

Ejemplo 9.26. Líneas de bajos de la tercera parte del Kyrie de la *Misa a ocho* de 1806 de J. Lidón.

Al final de los kyries de 1797 y 1806 Lidón utiliza un interesante procedimiento cadencial. En ambos casos, tras la aparición de un primer movimiento dominante-tónica, incorpora un sorprendente acorde de quinto grado con la tercera menor, alterando por tanto la sensible de la tonalidad (compás 20 del ejemplo 9.25 y 19 del 9.26). Inmediatamente esta desviación es corregida por la armonía de séptima de dominante que confirma la cadencia perfecta, por lo que el anterior acorde produce solo un tenso efecto próximo al final del movimiento. Este procedimiento se relaciona directamente con la cadencia que Teixidor denominaba como *cláusula omitida* o *evitada*, según indicamos en el capítulo sexto, y es una nueva prueba de la riqueza armónica que Lidón utiliza en los kyries de sus misas. El ejemplo 9.27 muestra este interesante efecto para el Kyrie de 1797.

Ejemplo 9.27. J. Lidón: *Misa breve a cuatro voces con lleno de ripienos «Domine, exaudi orationem meam»* (1797), Kyrie, cc. 18-21.

Las secuencias del *Corpus*

422

1807, siendo de hecho la de 1805 la primera obra que conocemos de Lidón en su nueva categoría profesional. Se conservan de las dos obras tanto las partituras autógrafas de Lidón como las partes instrumentales y vocales en el Archivo General de Palacio¹⁰. Para la segunda secuencia conocemos, además, su fecha de finalización, escrita por el autor al final de la partitura: 27 de abril de 1807. En 1808 compondría también una secuencia *Victimae paschali laudes* que debía interpretarse en la misa del Domingo de Resurrección. Estas secuencias son dos de las cuatro que el Concilio de Trento había conservado para el servicio católico junto con la secuencia para el domingo de Pentecostés, *Veni Sancte Spiritus*, y la de la misa de difuntos, *Dies irae*.

La secuencia *Lauda Sion* es uno de los textos característicos para la celebración del *Corpus Christi*, junto con el himno de Vísperas *Pange lingua*, el *Sacris solemniis* para Maitines y el *Verbum supernum prodiens* para Laudes, todos compilados por Santo Tomás de Aquino en el siglo XIII para esa celebración, según indica José López-Calo¹¹. El texto *Lauda Sion* refleja las características de la secuencia victoriana en verso rimado dividida en estrofas de finales del siglo XII, modelo alejado ya de los versos pareados de siglos anteriores¹². Está formado por un total de doce estrofas, cada una divisible en dos mitades. Las estrofas primera a novena están constituidas por dos tercetos de dos versos octosílabos y uno heptasílabo con rimas *aab ccb*, mientras que las estrofas décima y undécima añaden un verso octosílabo más en cada mitad con la misma rima inicial —según el esquema *aaab cccb*— y la última estrofa otro quinto verso —resultando una configuración *aaaab cccb*—. Esta estructura se relaciona con la utilización de la misma melodía de canto llano para cada una de las dos partes de la estrofa. De manera análoga a lo ocurrido con el himno *Pange lingua*, en la tradición hispana existía una melodía distinta a la oficial utilizada en el culto romano para la secuencia *Lauda Sion*. Dicha melodía en canto figurado fue recogida por el tenor de la Real Capilla Vicente Pérez Martínez en su *Prontuario de canto llano gregoriano*¹³ (ejemplo 9.28), lo que indica su uso en la institución que dirigía Lidón. Fue utilizada, por ejemplo, por Carlos Patiño en el siglo XVII¹⁴ o por Hilarión Eslava en el XIX como base para sus versiones polifónicas de la secuencia *Lauda Sion*, aunque mientras estos compositores utilizaron directamente la melodía en la voz solista o en la más aguda del coro como base inicial de la composición, Lidón utilizó una estrategia diferente, haciendo uso de ella de manera similar a la que hemos visto para la *Misa a ocho voces sobre los himnos «Pange lingua»* y *«Sacris solemniis»*, también para la festividad del *Corpus*. Así, en algunas secciones de la composición, coloca la melodía hispana de la secuencia en las voces graves de cada coro —tenor solista para el primer coro y bajos para el segundo—, a modo de un bajo continuo sobre el que construye el resto de las voces y de los instrumentos. La única diferencia respecto a la melodía original se encuentra en la penúltima nota (segunda sílaba de la palabra «canticis»), ya que Lidón

¹⁰ AGP, Real Capilla, Música, C^a 868, Exp. 804 y C^a 858, Exp. 762.

¹¹ LÓPEZ-CALO, J.: *La música en las catedrales...*, p. 176.

¹² ASENSIO, Juan Carlos: *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*. Madrid: Alianza Editorial, 2003, p. 463.

¹³ PÉREZ MARTÍNEZ, Vicente: *Prontuario del canto llano gregoriano para celebrar uniformemente los divinos oficios todo el año, así en las iglesias catedrales como en las parroquias y conventos de estos reinos, según práctica de la muy santa primada iglesia de Toledo, Real Capilla de S. M. y varias catedrales*. Madrid: Imprenta Real, 1800, p. 454.

¹⁴ Carlos Patiño (1600-1675). *Obras musicales recopiladas. Volumen II*. Estudio y transcripción de Lothar Siemens Hernández. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1987.

utiliza el Sol sostenido en lugar del La original, con lo que puede mantener fácilmente la armonía de dominante durante todo ese compás.



Ejemplo 9.28. Melodía hispana de la secuencia *Lauda Sion* según el *Prontuario* de Vicente Pérez.

Al igual que con las anteriores obras de Lidón estudiadas, incluimos una tabla con la plantilla vocal y el recorrido tonal de las diferentes secciones según el texto de la secuencia *Lauda Sion* dividido por mitades de estrofas (tabla 9.4). Hay que hacer, no obstante, algunas observaciones. El texto utilizado por el compositor no es el de la secuencia completa, sino que se omiten algunas estrofas completas o mitades, coincidentes en las versiones de 1805 y 1807. La omisión de parte del texto de la secuencia era algo habitual a juzgar por las versiones polifónicas de otros compositores, aunque las estrofas omitidas o defectuosas no fueran siempre las mismas¹⁵. Esta circunstancia destruye la agrupación de las dos mitades de cada estrofa a realizar con una misma música, propia de la estructura original de la secuencia, aunque es algo que tampoco cumplen las estrofas que se presentan completas. Realmente, cada mitad de estrofa es considerada como una unidad textual independiente, reservando las repeticiones musicales para la elaboración interna de cada mitad de estrofa, como, por ejemplo, la repetición por parte del coro de un verso ya cantado por una voz solista.

Para el caso de Lidón, cada unidad textual —media estrofa— puede estar a cargo de todas las voces de los dos coros, de una o varias voces del primer coro a solo o en conjunto o repartidas entre un solista y el coro completo. La plantilla vocal utilizada forma parte, por tanto, de la planificación de la estructura de la obra modificando la textura y sonoridad de cada sección. En este sentido, el uso del conjunto completo de las voces se reserva para tres ocasiones: en primer lugar, para puntualizar y concluir algunas secciones de texto tras el canto de los solistas, a modo de *ripieno* contrastante; en segundo lugar, para cantar el texto 3a «Sit laus plena, sit sonora...» y el 12b —los cuales actúan como final de una primera gran parte de la secuencia y auténtico final previo al *aleluya*, respectivamente—; y en tercer lugar, para presentar la melodía hispana de la secuencia en las voces graves. Es interesante observar que las secciones escogidas para incluir la melodía son prácticamente las mismas en las composiciones de 1805 y 1807, con la excepción de su aparición en la estrofa 3a en 1805, inmediata anterior a la 6b en que aparece en 1807. Además, para la primera obra, Lidón también

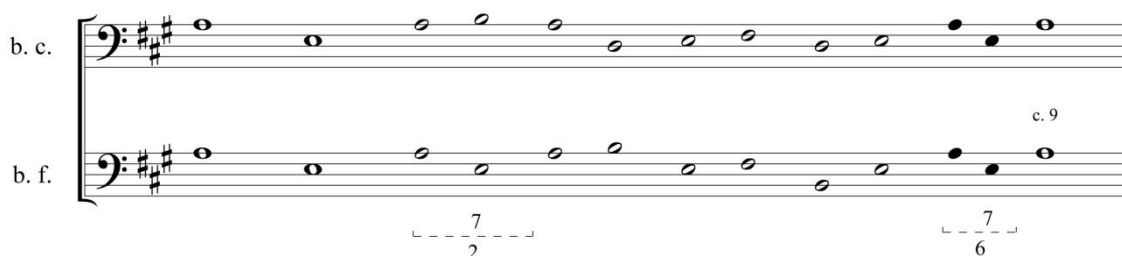
¹⁵ En los casos señalados de Patiño y Eslava, el primero omite las estrofas 4, 5, 6a, 7, 8a, 9b, 10 y 11 y el segundo las estrofas 3b, 4, 5, 7a, 8a, 10 y 11b.

hace uso del himno *Pange lingua* hispano, presentado completamente en las secciones 10a y 11a e incorporando así otro de los textos fundamentales de la celebración del *Corpus*.

Est.	Texto	1805	1807
1a	Lauda Sion Salvatorem, lauda ducem et pastorem, in hymnis et canticis.	<i>Allegro</i> - 3/4 La M Ti I y C. I y II	<i>Allegro brillante</i> - 3/4 Do M Dúo (Ti I y A) y C. I y II
1b	Quantum potes, tantum aude: quia major omni laude, nec laudare sufficis.	La M – Mi M T	Do M – Sol M Dúo (Ti I y A) y C. I y II
2a	Laudis thema specialis, panis vivus et vitalis, hodie proponitur.	Mi M Dúo (Ti II y A) y C. I y II	Sol M – Re m T
2b	Quem in sacrae mensae coenae, turbae fratrum duodenae, datum non ambigitur.	Mi m A	Re m – La m Ti II
3a	Sit laus plena, sit sonora, sit jucunda, sit decora, mentis jubilatio.	Do M C. I y II	La m C. I y II <i>Lauda Sion</i> (bajos y T)
6b	Quod non capis, quod non vides, animosa firmat fides, praeter rerum ordinem.	La m C. I y CII <i>Lauda Sion</i> (T y bajos)	Fa M – Sol M Bajo obligado de Coro II
7a	Sub diversis speciebus, signus tantum, et non rebus, latent res eximiae.	La m – Sol M Ti I, A, T	Sol M – Re m Ti I
8b	Sumit unus, sumunt mille: quantum isti, tantum ille: nec sumptus consumitur.	Sol M Ti I, A, T	Re m – Do m A, C. I y II
9a	Sumunt boni, sumunt mali: sortem tamen inaequali, vitae vel interitus.	Sol m C. I y II <i>Lauda Sion</i> (bajos)	Do m C. I y II <i>Lauda Sion</i> (bajos y tenores)
9b	Mors et malis, vita bonis: vide parvis sumptionis, quam sit dispar exitus.	Sol m – Re m Ti II	Mib M – Sib M C. I y II
10a	Fracto demum Sacramento, ne vacilles, sed memento, tantum esse sub fragmento, quantum toto tegitur.	Re M C. I y II <i>Pange lingua</i> (bajos)	Sib M – Fa M Dúo (Tiples)
11a	Ecce panis Angelorum, factus cibus viatorum: vere panis filiorum, non mittendus canibus.		Fa M – Sol m Dúo (A y T)
12a	Bone pastor pannis vere, Jesu nostri miserere: tu nos pasce, nos tuere: tu nos bona fac videre in terra viventium.	Si m – Fa# m C. I y II <i>Lauda Sion</i> (bajos y T)	Sol m – Fa m – Sol m C. I y II <i>Lauda Sion</i> (T, bajos)
12b	Tu qui cuncta scis et vales, qui nos pascis hic mortales: tuos ibi comensales, coheredes et sodales fac sanctorum civium. Amen.	Fa# m – La M T y C. I y II	Sol M – Do M Ti I, C. I y II
	Alleluya.	<i>Allegro spiritoso</i> - 2/4 La M, C. I y II y Ti I	<i>Allegro</i> - 3/8 Do M, C. I y II

Tabla 9.4. División de las secuencias del *Corpus* de 1805 y 1807 de J. Lidón.

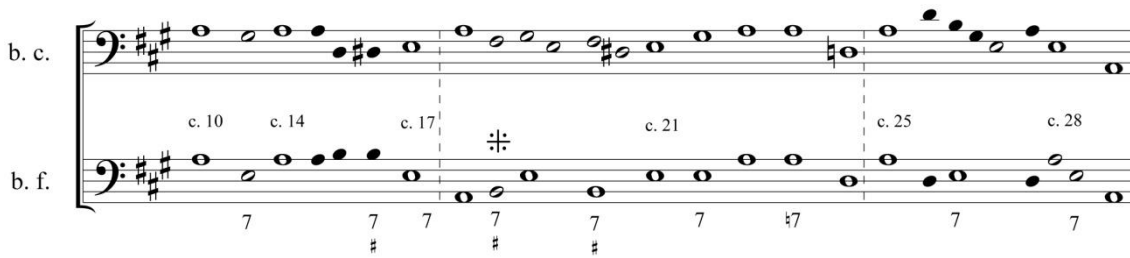
Las secuencias de Lidón son buenos ejemplos de su estilo más característico. Cada una de las unidades de texto se pone en música utilizando diferentes combinaciones vocales sobre un esquema armónico representado por las líneas de bajo continuo y fundamental. Estos bajos pueden contener armonías más o menos complejas y permanecer en la tonalidad de comienzo o transitar hacia otra nueva, realizando así un recorrido por diferentes tonalidades —generalmente en función de la expresividad del texto—, las cuales pueden considerarse como una ampliación de la tonalidad inicial de referencia, tal y como Schoenberg defendía para el concepto de la tonalidad en este periodo. A continuación, incluimos el análisis de la *Secuencia del Corpus a ocho con violines, oboes y trompas* de 1805, en el cual podemos observar las diferentes líneas y recursos utilizados por Lidón para cada sección¹⁶. Los primeros nueve compases constituyen la introducción musical de la obra, contruidos sobre una línea de bajos fundamentales natural que transcurre principalmente entre el primer grado y el quinto, no modulante y sin ningún procedimiento especial o armonías complejas (ejemplo 9.29). Es un tipo de línea que suele aparecer en la presentación al comienzo de las obras o de nuevas secciones en las que Lidón expone una tonalidad de manera estable.



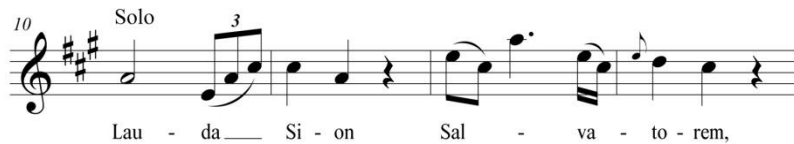
Ejemplo 9.29. Líneas de bajos de la introducción instrumental de la *Secuencia del Corpus* de 1805 de J. Lidón.

Para la estrofa 1a, Lidón utiliza el recurso de intervención inicial de una voz solista, el tiple primero en este caso, con puntualización posterior del conjunto completo de las voces. Las líneas de bajos son líneas naturales que transcurren por los grados tonales esenciales —primero, cuarto y quinto— más el segundo grado convertido en dominante del quinto grado, uso habitual y frecuente de la licencia de segundo orden. Los dos primeros versos realizan semicadencias en el quinto y cuarto grado, mientras el tercero cierra el fragmento con una cadencia magistral abreviada en la cual Lidón interpola el cuarto grado tras la aparición primera de la dominante para prolongar su efecto (compás 27), una licencia de primer orden que utiliza a menudo en las cadencias en las que quiere lograr una mayor contundencia (ejemplo 9.30). Esta secuencia armónica inicial, sencilla y adecuada para una exposición musical estable, sostiene una melodía del primer tiple de amplia extensión, basada en el arpeggio de tónica y construida con motivos cortos que la relacionan con la expresión de la alegría referida por Iriarte y con la inmediatez del estilo galante (ejemplo 9.31). Incluso podemos considerar que la propia tonalidad de La mayor de la obra es un elemento característico, ya que era considerada por Aranaz como una tonalidad festiva, muy adecuada para expresar un texto laudatorio y jubiloso como el que tratamos. La contestación del coro completo, tras cada intervención del solista, es claramente homofónica y concluye la estrofa con un ritmo de puntillos sobre la palabra «hymnis» que aporta marcialidad y fuerza antes de la cadencia conclusiva del fragmento.

¹⁶ Véase la transcripción completa de la obra incluida en el segundo volumen.

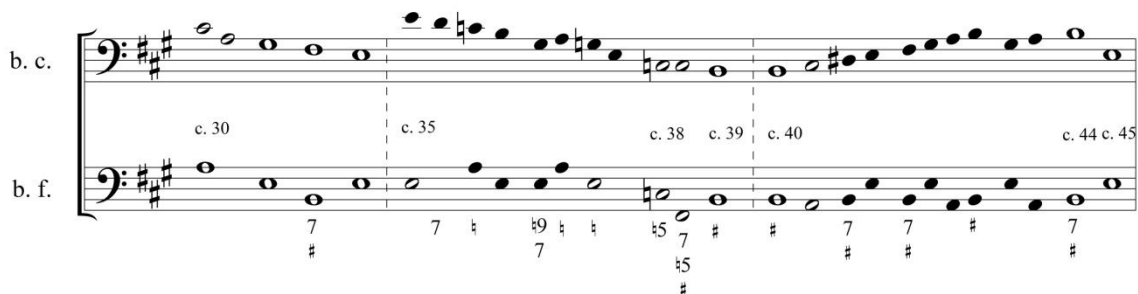


Ejemplo 9.30. Líneas de bajos de la estrofa 1a de la *Secuencia del Corpus* de 1805 de J. Lidón.



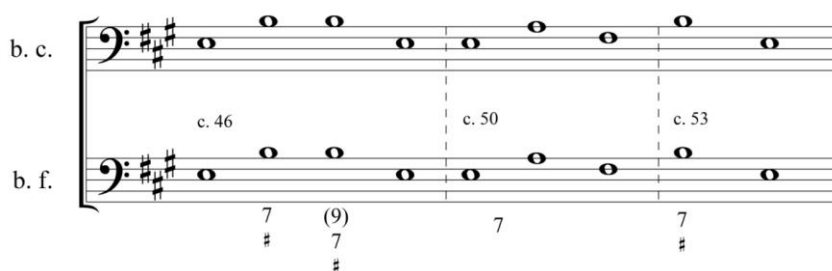
Ejemplo 9.31. J. Lidón: *Secuencia del Corpus* (1805), cc. 10-13, tiple I.

La estrofa 1b contiene ya una primera línea modulante que hace uso de procedimientos armónicos algo más complejos, teniendo como destino la tonalidad de Mi mayor, primer adjunto de La mayor (ejemplo 9.32). Es interesante relacionar la línea del bajo de esta sección con el propio texto de la sección, el cual anima a realizar un esfuerzo para lograr la máxima alabanza posible («Quantum potes, tantum aude: / quia major omni laude, / nec laudare sufficis»). En el segundo de los versos, una larga nota mantenida por el solista es *modulada* (recuérdese el procedimiento así denominado por Teixidor de mover un bajo manteniendo una voz superior inmóvil) por un bajo que desciende por grados o terceras hasta una oncena inferior para alcanzar por medio de un acorde de sexta aumentada la dominante de Mi mayor. Este último acorde es equivalente a la *consonancia defectuosísima* de Teixidor —acorde con tercera mayor y quinta disminuida— y resuelve según el modelo de la *cláusula defectuosísima* que este autor exponía en su tratado y que definimos en el capítulo sexto (ejemplo 6.1). Como hemos visto anteriormente, es generalmente utilizado por Lidón en los momentos de mayor intensidad expresiva o dramática. Los bajos del tercer verso configuran toda una cadencia perfecta que utiliza de nuevo la licencia de primer orden en el compás 41 como refuerzo e interpola un movimiento ascendente contrario al descendente anterior que alcanza finalmente la dominante y la conclusión en la nueva tónica de destino. Por su parte, la melodía de este tercer verso apoya el ascenso y la idea del esfuerzo expresada por el texto con un pasaje de mayor virtuosismo vocal diferenciado de los anteriores.



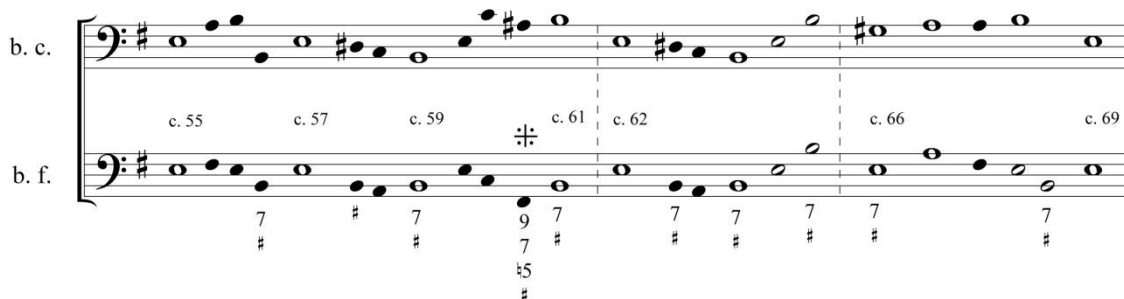
Ejemplo 9.32. Líneas de bajos de la estrofa 1b de la *Secuencia del Corpus* de 1805 de J. Lidón.

Una vez alcanzada la tonalidad de Mi mayor, Lidón construye una corta frase para la estrofa 2a con un primer verso a dúo del tiple segundo y el alto solista y una clara respuesta homofónica de los dos coros completos acompañada de un incremento en el movimiento de los violines para representar las palabras «vividus et vitalis». La desnuda presentación de los solistas, solamente acompañados por el fagot y los oboes al unísono con ellos, plantea la duda de una auténtica utilización de un acorde de novena de dominante en el compás 48. En cualquier caso, la línea de bajos muestra una claridad y sencillez armónica en la nueva tonalidad que no plantea incertidumbre alguna (ejemplo 9.33), recurso adecuado para un texto que recuerda cuál es el objeto de adoración de la celebración para la que esta obra se compuso («panis vivus et vitalis, hodie proponitur»).



Ejemplo 9.33. Líneas de bajos de la estrofa 2a de la *Secuencia del Corpus* de 1805 de J. Lidón.

Para la sección 2b, Lidón muta repentinamente de modo comenzando directamente en Mi menor y reduciendo la densidad sonora con la intervención del alto solista y un ligero acompañamiento, lo que no impide una línea armónica más densa aunque estable en la nueva tonalidad, según muestra el ejemplo 9.34.



Ejemplo 9.34. Líneas de bajos de la estrofa 2b de la *Secuencia del Corpus* de 1805 de J. Lidón.

La voz solista realiza dos veces una misma melodía con ligeras variantes en los dos primeros versos, descansando en semicadencia cada vez, y, por medio de un más amplio gesto final, concluyendo la frase con una cadencia magistral perfecta (ejemplo 9.35). Dado que en la secuencia del año 1807 Lidón también utiliza un modo menor y una intervención solista para conseguir una sonoridad más íntima en este punto, cabe suponer que pretende reflejar con estas estrategias el sagrado momento de la consagración durante la Última Cena que el texto recoge («sacrae mensa coenae»).

Ejemplo 9.35. J. Lidón: *Secuencia del Corpus* (1805), cc. 57-69, alto I.

La estrofa 3a de la secuencia recupera de nuevo la sonoridad mayor con la aparición directa del brillante sexto grado de Mi menor, convertido en tónica de la nueva sección. El texto manifiesta las características exigidas para una correcta alabanza: plena, sonora, jubilosa. Una línea de bajos no modulante, natural y sencilla (ejemplo 9.36) se acompaña de nuevo con la homofonía de todas las voces, melodías arpegiadas y una mayor actividad de las cuerdas para acompañar el significado del texto.

Ejemplo 9.36. Líneas de bajos de la estrofa 3a de la *Secuencia del Corpus* de 1805 de J. Lidón.

A continuación de la estrofa 3a comienzan las omisiones de texto de la secuencia completa. La siguiente sección es la 6b, segundo terceto de la sexta estrofa del texto original, y es la que incorpora por primera vez la melodía hispana de la secuencia, primero en el tenor solista y a continuación en los bajos del segundo coro. Hay que señalar que no existe solución de continuidad entre las secciones que permita pensar que el coro de canto llano intervenía en este punto para cantar los versos omitidos, como ocurre en otras composiciones de Lidón¹⁷, sino que la música continúa inmediatamente tras la cadencia con la intervención de los primeros triples a dúo. Aunque el texto hace referencia a aquello «que no se comprende ni se ve», existiendo «más allá del orden de las cosas», pero que puede ser alcanzado y comprendido a través de «una firme fe», la presencia de la melodía parece demasiado evidente como para pensar que Lidón hubiese pretendido jugar con la alusión que el texto hace a lo que no es inmediatamente perceptible, más aún si tenemos en cuenta que para 1807 colocó la melodía en la estrofa anterior. Creemos más razonable pensar que su uso pretendía intensificar la expresión religiosa de un texto que, al igual que el siguiente, apela a la fe para alcanzar el misterio divino frente a las descriptivas y laudatorias estrofas anteriores. Por otra parte, es interesante observar que, atendiendo a la estructura general de la obra y al número de versos del texto utilizado por Lidón, el verso «Quod non capis, quod non vides» se encuentra al transcurrir un tercio del texto (verso número 16 de los 48 totales), hecho que coincide con el número de compases, ya que esta sección comienza en el compás

¹⁷ Es el caso del Invitorio de Difuntos o de los misereres.

80, prácticamente un tercio del número de compases totales teniendo en cuenta el *Aleluya* final. Precisamente en el punto correspondiente a los dos tercios del comienzo, el verso 31 para que corresponda con el comienzo de la estrofa, Lidón incorpora la segunda referencia musical, la del himno *Pange lingua*. En número de compases su aparición se encuentra en un punto anterior al de los dos tercios de la duración de la música, aunque su repetición en la estrofa 11a («Ecce panis angelorum») en el compás 162 coincide exactamente con este punto. Parece entonces que Lidón mide adecuadamente la extensión de la música y el texto y decide situar a un tercio y dos tercios del comienzo las referencias a melodías relacionadas con la festividad del *Corpus Christi*. Quizás es esta planificación la que se relaciona con el significado del texto de la estrofa 6b que alude a un orden establecido. El esquema de bajos fundamentales y continuos de esta sección es el indicado en el ejemplo 9.37.

Example 9.37 shows the bass lines for staves b. c. and b. f. The staff b. c. contains a single melodic line. The staff b. f. contains a figured bass line with the following figures: #, #, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 9, 7, 7. There are three measure rests indicated by vertical dashed lines at measures c. 81, c. 85, and c. 89. A key signature change to one sharp (F#) is indicated at measure c. 89.

Ejemplo 9.37. Líneas de bajos de la estrofa 6b de la *Secuencia del Corpus* de 1805 de J. Lidón.

Tras la cita de la melodía, la estrofa 7a pone en música tres versos que hacen referencia a que «bajo diversas especies, tan solo signos y no cosas, late una sublime realidad». Parece que esta diversidad que se menciona es utilizada por Lidón para acudir a una armonía poco frecuente en su música: el acorde del segundo grado con séptima menor para anteceder a la dominante de la tonalidad, armonía que Teixidor denominaba como *asonancia de quinto orden* siempre que fuese sucedida, como aquí ocurre, por la dominante y no por el primer grado. Lidón lo hace, además, dos veces, una primera con la intervención del tiple primero solista en la tonalidad de La menor con la que comienza la frase (compás 93) y una segunda en Do mayor realizada por el alto solista (compás 97), como puede observarse en el esquema de bajos de esta sección (ejemplo 9.38). El primer verso realiza incluso una interesante y rápida modulación para alcanzar Do mayor desde La menor. Desde la armonía de dominante en el compás 96, Lidón modifica cromáticamente la tercera del acorde para convertirlo en un acorde menor, lo que señala con un acento local, y construye inmediatamente el acorde invertido de quinta disminuida del séptimo grado de Do mayor para cadenciar en esta tonalidad. Justamente este procedimiento modulante está recogido en su *Compendio teórico y práctico de la modulación* (ejemplo 9.39) y calificado como *no común*, lo que nuevamente apunta a la diversidad aludida por el texto.

Example 9.38 shows the bass lines for staves b. c. and b. f. The staff b. c. contains a single melodic line. The staff b. f. contains a figured bass line with the following figures: 6 #, 5 #, 7 #, 7 #, 6 5, 7 7, 7 #, 7 #, 9 9, 5 7, 4 #. There are three measure rests indicated by vertical dashed lines at measures c. 93, c. 97, and c. 101. A key signature change to one sharp (F#) is indicated at measure c. 97.

Ejemplo 9.38. Líneas de bajos de la estrofa 7a de la *Secuencia del Corpus* de 1805 de J. Lidón.



Ejemplo 9.39. Modulación 17m-4 del *Compendio teórico y práctico de la modulación* de J. Lidón (BC, M.132, fol. 48r).

Tras el tiple primero, el alto repite la misma idea melódica y en la tonalidad de Do mayor. Lo más interesante, sin embargo, se encuentra en el tercer verso, el que menciona una «sublime» o «excelsa» realidad (compases 101 a 105). A las dos voces anteriores se les une el tenor solista para construir dos resoluciones irregulares de acordes de dominante que recuerdan la definición de *capricho armónico* de Teixidor. La primera se realiza sobre una pedal de la nota Sol, moviendo cromáticamente el alto en dirección opuesta a su correcta resolución y haciendo ascender la séptima en el tiple en lugar de resolverla descendentemente (ejemplo 9.40, compás 102 a 103) y la segunda, no permitiendo resolver adecuadamente la armonía de séptima de dominante de Do mayor del final del compás 103, ya que la ilusión de una correcta resolución por el movimiento que las voces de tiple primero y alto efectúan se ve truncada por la aparición del Fa sostenido del tenor y del bajo continuo, nuevamente un uso de la licencia de segundo orden para burlar la resolución de un acorde. El ligero y amplio acompañamiento de los violines contribuye al delicado efecto de este hermoso pasaje.

Ejemplo 9.40. J. Lidón: *Secuencia del Corpus* (1805), cc. 101-105, violines, violas, tiple I, alto y tenor solistas y acompañamiento.

La estrofa 8b siguiente se encuentra apenas diferenciada de la anterior, ya que los mismos tres solistas permanecen cantando en la tonalidad de Sol mayor alcanzada repitiendo en el segundo verso la misma música del primero y concluyendo la sección con una semicadencia en un esquema armónico sin procedimientos destacables (ejemplo 9.41), como suele suceder cada vez que Lidón alcanza una nueva tonalidad.

Ejemplo 9.41. Líneas de bajos de la estrofa 8b de la *Secuencia del Corpus* de 1805 de J. Lidón.

La música para la estrofa 9a hace uso nuevamente de la melodía de canto llano de la secuencia, colocada en los bajos del segundo coro y trasladada a un repentino Sol menor en el que se transforma directamente la tonalidad de la anterior sección. Mientras en la primera presentación los dos coros intervenían homofónicamente, en esta segunda aparición Lidón reserva el coro de solistas para abruptas intervenciones entre cada verso, señaladas en el esquema armónico entre corchetes (ejemplo 9.42). Esta sección de la obra comienza exactamente en la segunda mitad de todo el texto utilizado por el compositor y solo cuatro compases antes de la mitad exacta del número total de compases de la pieza. Es, por tanto, un lugar central muy adecuado para presentar nuevamente la melodía original —algo que también realiza en 1807— y para situar el FOP de la composición. Efectivamente, la tonalidad de Sol menor es la más alejada de todas las que recorre la obra respecto al La mayor inicial, fuera ya de los límites formados por sus tonalidades adjuntas y relativas y desde la cual la segunda mitad retornará para concluir en la tonalidad del comienzo.

Ejemplo 9.42. Líneas de bajos de la estrofa 9a de la *Secuencia del Corpus* de 1805 de J. Lidón.

La estabilidad tonal de la anterior sección se rompe con la intervención del tiple segundo solista con el texto de la estrofa 9b, el cual utiliza un diseño melódico similar al que realizó el tiple primero en el compás 94 de la estrofa 7a. El esquema de líneas de bajos del ejemplo 9.43 muestra esta inestabilidad que hace transitar la música desde Sol menor a Do menor en el primer verso y hacia Re menor en el segundo por medio de acordes de séptima disminuida y alcanzando la dominante de la última tonalidad por medio de una sexta aumentada francesa, recursos todos ellos propios de las modulaciones *extrañas* o *extrañísimas* y de la intensificación expresiva, como el autor

La estrofa duodécima y final de esta secuencia *Lauda Sion* de Lidón recorre las tonalidades de Si menor, Fa sostenido menor y, para concluir, La mayor. En la mitad 12a, la tonalidad de Si menor irrumpe directamente en el compás 183 tras el Re mayor anterior y sirve para situar la tercera aparición de la melodía de canto figurado de la secuencia en las voces graves de cada coro, nuevamente un lugar común si lo comparamos con la secuencia de 1807. Sin embargo, la melodía se interrumpe tras el segundo verso para solapar el texto de los versos tercero y cuarto en los dos coros conduciendo la música hacia una cadencia *magistral* en Fa sostenido menor (ejemplo 9.45).

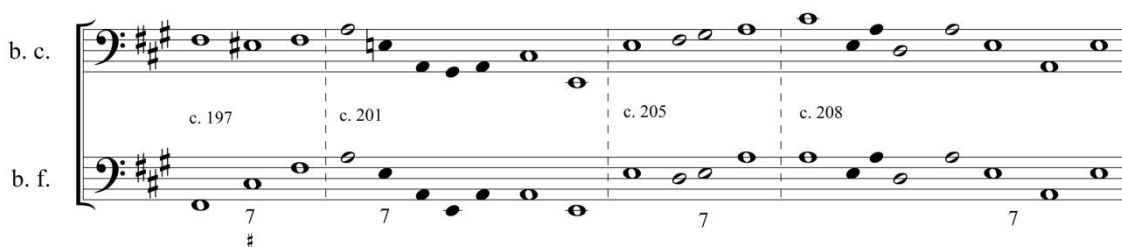


Ejemplo 9.45. Líneas de bajos de la estrofa 12a de la *Secuencia del Corpus* de 1805 de J. Lidón.

La última sección del texto, la segunda mitad 12b, pretende, en nuestra opinión, ser un reflejo de la primera intervención vocal de la obra en el primer verso y recuperar así el tono marcial con el que comenzó. A pesar de la tonalidad menor utilizada, esta estrofa comienza también por un solista que transita decididamente por el arpeggio del primer grado y concluye el verso descansando en la tercera del acorde de tónica (ejemplo 9.46, compárese con el ejemplo 9.31). Para el segundo verso recupera el ritmo con puntillos del compás 26 y canta junto con todas las cuerdas al unísono un marcado descenso con las palabras «hic mortales», posible recuerdo de la condición humana, que conduce a la intervención final de todo el conjunto en la tonalidad de origen de la obra y al final del texto sobre una mantenida dominante de La mayor que da paso a la sección conclusiva del *Aleluya*. La línea de bajos de esta última estrofa es la mostrada en el ejemplo 9.47.



Ejemplo 9.46. J. Lidón: *Secuencia del Corpus* (1805), cc. 197-205, tenor primero.



Ejemplo 9.47. Líneas de bajos de la estrofa 12b de la *Secuencia del Corpus* de 1805 de J. Lidón.

El cambio a un compás binario, un tempo más rápido y la utilización de todo el conjunto instrumental y vocal confieren a la sección del *Aleluya* un carácter enérgico y brillante con el que concluye la obra. Como cabía esperar, la línea armónica está claramente situada en la tonalidad de La mayor y en ella Lidón utiliza básicamente los grados primero, cuarto y quinto (ejemplo 9.48) para no enturbiar la claridad sonora de esta sección final. Una intervención virtuosística del tiple primero antecede a las exclamaciones finales del coro completo con las que termina la obra.

Ejemplo 9.48. Líneas de bajos del *Aleluya* de la *Secuencia del Corpus* de 1805 de J. Lidón.

Tras el anterior recorrido por los elementos estructurales y expresivos de la secuencia de 1805 de Lidón, podemos realizar una comparación de estrategias compositivas entre esta obra y el dúo de la *Salve Regina* de 1782 analizado anteriormente. Mientras en este último los diferentes elementos estaban al servicio de un plan formal previamente establecido que hacía uso solamente de dos versos del texto para una composición de similar extensión a la de la secuencia *Lauda Sion* de 1805, en dicha secuencia es el texto el elemento estructurador principal y la guía para la utilización de los diferentes elementos. Cada una de las unidades textuales, medias estrofas en este caso, están construidas con un esquema armónico concreto o línea de bajos fundamentales adecuada tanto a la expresión del significado del texto, ya sea en su sentido completo o potenciando el significado de una palabra específica, como a la interconexión de las diferentes secciones. Al utilizar una gran variedad de tonalidades o, mejor dicho, de regiones tonales diferentes, algunas de las líneas de bajos serán estables tonalmente y otras serán modulantes, pudiendo incorporar unas y otras más o menos procedimientos armónicos complejos, hecho a menudo relacionado con el contenido del texto aunque sin ser plenamente coincidente en las obras de 1805 y 1807. De por sí, esta organización produce un recorrido sonoro rico y expresivo, pero es además complementada por la utilización de las melodías hispanas de canto llano de la secuencia *Lauda Sion* y del himno *Pange lingua* como bajos continuos en algunas secciones determinadas, elementos que, como hemos visto, forman parte fundamental de la organización estructural de la obra. La sucesión de esquemas armónicos y la aparición de los himnos dialogan con el reparto de texturas vocales —secciones a solo o a dúo que alternan con grandes intervenciones homofónicas del conjunto coral—, parámetro del cual Lidón no podía hacer uso en el dúo de la *Salve*. Existen también algunos tópicos melódicos para

reforzar el significado del texto, aunque están menos presentes que en otras obras comentadas con anterioridad, sin descartar con esta afirmación que las zonas grises — como Agawu denomina a aquellas en las que no detectamos tópicos concretos— puedan responder a que no hayamos localizado adecuadamente los tópicos debido al parcial conocimiento que todavía tenemos del código expresivo del siglo XVIII.

Desde mediados del siglo XII, los oficios de Maitines y Laudes de cada uno de los tres días del Triduo Sacro de Semana Santa —Jueves Santo, Viernes Santo y Sábado Santo— se celebraban al atardecer de la víspera en una función conocida con el nombre de Oficio de Tinieblas¹. Según la estructura de los nocturnos del oficio de Maitines, en cada uno se incluía el canto de tres salmos con sus antífonas y de tres lecciones. Para el caso de los Maitines de estos tres días, durante la Edad Media los textos para las tres lecciones del primer nocturno se extrajeron del Libro de las Lamentaciones, conjunto de poemas del Antiguo Testamento atribuidos al profeta Jeremías pero que son probablemente fruto de al menos tres autores de mediados del siglo VI a.C.². Como conclusión de la celebración de las Tinieblas de cada día del Triduo Sacro era costumbre cantar el salmo 50, *Miserere mei Deus*, uno de los salmos penitenciales. En este capítulo abordamos el estudio de las lamentaciones y de los misereres de José Lidón, si bien para las primeras reduciremos el estudio analítico detallado a un solo texto de los nueve posibles, dado el elevado número de composiciones.

Las lamentaciones

En el año 587 a.C., Jerusalén, capital del reino de Judá, fue saqueada y destruida junto con su templo por las tropas babilónicas de Nabucodonosor, quien había comenzado a dominar todo el territorio desde su victoria ante el faraón Nekao en 605 a.C. En el año 586 a.C. los habitantes de Jerusalén fueron esclavizados y llevados cautivos a Babilonia durante setenta años. El Libro de las Lamentaciones es un texto que recoge el llanto y sufrimiento de Jeremías ante esta caída en desgracia de Jerusalén, asociándola a un castigo divino consecuencia de sus propios pecados, posiblemente la adopción de la idolatría de los siglos anteriores³. Al igual que otros episodios del Antiguo Testamento, como el de la liberación de Jonás al tercer día de ser devorado por un gran pez que fue asociado con la Resurrección de Cristo, la destrucción de Jerusalén se convirtió en una prefiguración de la Muerte de Jesús por los pecados de los hombres y, por tanto, en una temática adecuada para las celebraciones litúrgicas de la Semana Santa.

El Libro de las Lamentaciones está formado por cinco capítulos o cánticos. La versión hebrea de estos poemas seguía una estructura acróstica para los cuatro primeros capítulos según las letras del alefato hebreo, hecho que fue reflejado en la versión latina de la Vulgata antecediendo a cada uno de los versos el nombre de la letra hebrea correspondiente al no poder mantener la estructura acróstica. Cada uno de los largos versos está formado por tres frases o cláusulas para los tres primeros capítulos y por dos para los dos últimos, rasgo que tendrá su paralelismo en la elaboración de frases musicales.

Tras el Concilio de Trento, la promulgación del *Breviarium Romanum* mediante la bula *Quod a nobis* del papa Pío V en 1568 fijó los versos concretos de los diferentes

¹ LÓPEZ-CALO, J.: *La música en las catedrales...*, p. 167.

² *Cristobal de Morales (c. 1500-1553): Lamentaciones*. Transcripción y estudio de Santiago Martínez Alvira. Madrid: Mayoral, 2012, p. 31.

³ El estilo del texto del Libro de las Lamentaciones es, según indica Matilde Olarte, «límpido, vivaz, entrecortado y agónico, sucediéndose los desahogos sentimentales, las imprecaciones contra los invasores y las reflexiones teológicas» (OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: «Estudio de la forma lamentación», *Anuario Musical*, nº 47, 1992, pp. 81-102, cita en p. 82).

capítulos que debían ser utilizados para cada lección de los Maitines de cada uno de los días del Triduo Sacro. Además, la reforma tridentina impuso la utilización de un *exordium* concreto para cada uno de los tres conjuntos de lamentaciones, como texto inicial de presentación para la lección primera de cada día, abandonándose en España el más largo *exordium* hispano utilizado en siglos anteriores⁴. Tras el último de los versos de cada lección, cada una de las lamentaciones concluía siempre con una plegaria final extraída del libro de Oseas 14, 2 —«Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum»— que permitirá configurar, en las lamentaciones que vamos a tratar, una sección conclusiva. La tabla 10.1 muestra los versos concretos del Libro de las Lamentaciones y el incipit textual —*exordium* o letra hebrea y comienzo del verso— para cada una de las lecciones de los Oficios de Tinieblas fijadas tras el Concilio de Trento y usadas en la Real Capilla del Palacio Real en época de José Lidón. Las denominaciones de Miércoles Santo, Jueves Santo y Viernes Santo se deben a la celebración de los Maitines el día anterior a cada festividad concreta del Triduo Sacro, de ahí que las lamentaciones del Miércoles Santo sean realmente para celebrar la fiesta del Jueves Santo.

Miércoles Santo (<i>Feria V in Cæna Domini</i>)		
<i>Lectio Prima</i> (Lamentación Primera)	Lm 1, 1-5	«Incipit lamentatio Jeremie prophete»*
<i>Lectio Secunda</i> (Lamentación Segunda)	Lm 1, 6-9	«Vau. Et egressus est»
<i>Lectio Tertia</i> (Lamentación Tercera)	Lm 1, 10-14	«Iod. Manum suam misit»
Jueves Santo (<i>Feria VI in Parasceve</i>)		
<i>Lectio Prima</i> (Lamentación Primera)	Lm 2, 8-11	«De lamentatione Jeremie prophete»*
<i>Lectio Secunda</i> (Lamentación Segunda)	Lm 2, 12-15	«Lamed. Matribus suis dixerunt»
<i>Lectio Tertia</i> (Lamentación Tercera)	Lm 3, 1-9	«Aleph. Ergo vir videns»
Viernes Santo (<i>in Sabbato Sancto</i>)		
<i>Lectio Prima</i> (Lamentación Primera)	Lm 3, 22-30	«De lamentatione Jeremie prophete»*
<i>Lectio Secunda</i> (Lamentación Segunda)	Lm 4, 1-6	«Aleph. Quomodo obscuratum est»
<i>Lectio Tertia</i> (Lamentación Tercera)	Lm 5, 1-11	«Incipit oratio Jeremie prophete»*

**Exordium*

Tabla 10.1. Textos e incipits de cada lamentación de Semana Santa tras el Concilio de Trento.

El contexto interpretativo de estas obras no se relaciona solamente con la celebración litúrgica indicada. Es necesario, además, comprender la puesta en escena específica que destacaba la intervención de determinados cantantes solistas elegidos por el maestro y que hacía gala de su virtuosismo vocal delante de los monarcas. Generalmente, la Corte

⁴ SOL, Manuel del: «Tradición hispana en las lamentaciones polifónicas del Oficio de Tinieblas: apuntes sobre *tonus lamentationum* hispanos en el siglo XVI», *Revista de Musicología*, XXXIII, 1-2, 2010, pp. 247-267.

residía en el Palacio de Aranjuez durante la época primaveral, sobre todo durante el reinado de Carlos IV, por lo que los músicos de la Real Capilla debían trasladarse para que las celebraciones tuvieran el esplendor requerido. Un ejemplo de este traslado y que, a la vez, ofrece una valiosa información para la interpretación de las lamentaciones, es la descripción de las celebraciones de la Semana Santa del año 1791 en Aranjuez. A ellas acudieron el maestro de capilla —Antonio Ugena—, cinco capellanes de altar, siete capellanes de coro, dos tiples, dos altos, dos tenores, un bajo, un organista —el propio José Lidón—, un bajón, cinco violines —incluido Gaetano Brunetti—, tres oboes —entre los que se encontraba el maestro de la Reina Manuel Espinosa—, dos violas, dos trompas, dos violones, un contrabajo y tres colegiales, entre los que se encontraba Alfonso Lidón. Para el contexto en el que se interpretaron las lamentaciones del Miércoles Santo de ese año, conocemos la siguiente información:

Las tinieblas se comenzaron a las 6, a las que asistió Su Majestad en la tribuna con sus Altezas. Cantaron las lamentaciones D. Policarpo Pérez, D. Manuel García y D. Felipe Martínez; y las lecciones, los capellanes de honor; el Miserere para concluir se cantó todos los tres días a los pies de la capilla como el año de 1788. Para las tinieblas se puso el coro del cantollano al lado izquierdo del altar de la Concepción, de cara al prelado, y la capilla de música más abajo, frente del banco de capellanes de honor, estando delante el maestro de capilla y los que habían de cantar las lamentaciones⁵.

Mientras tanto, y como comparación, en el Palacio Real de Madrid, las lamentaciones se interpretaron sobriamente a canto llano y a cargo de los colegiales:

Se principiaron las tinieblas a las seis y cantaron las lamentaciones primera y tercera, D. Miguel López (Remacha) y la segunda, D. Antonio García Cano, ambos colegiales, acompañándoselas al clave otro colegial, llamado D. Mariano de Guzmán, para lo cual, de orden del receptor de la Capilla, sugerido del vicerrector, maestro de gramática, D. Santos García Cano, se trajo un clave grande del Colegio a la Capilla [...]. Dichas lamentaciones fueron cantadas *ad libitum* sobre el canto llano que está en los pasionarios y con solo el acompañamiento del clave, cantando los capellanes de honor las lecciones⁶.

A excepción de la *Lamentación Segunda del Jueves Santo a dúo con violines, flautas, viola y acompañamiento* conservada en el archivo de la catedral de Salamanca y en el del monasterio de Guadalupe⁷, única lamentación para dos voces de Lidón, todas sus otras treinta y dos lamentaciones conservadas son para voz solista y acompañamiento orquestal. Un rápido estudio de las lamentaciones de los diferentes maestros de la Real Capilla durante el siglo XVIII que pueden consultarse en el Archivo General del Palacio Real nos muestra que la práctica exclusiva de las lamentaciones para voz solista ocupa un paréntesis en la institución que se extiende durante el último cuarto del siglo XVIII y las tres primeras décadas del siglo XIX. Más allá de estos años, no solo encontramos lamentaciones para conjunto de dos, tres o cuatro voces solistas, sino también para diferentes agrupaciones corales. Mientras las lamentaciones de José de Torres de la década de 1720 son todas para dos o tres coros, continuación de la práctica policoral del siglo anterior, encontramos a finales de los años 30 y principios de la década siguiente los primeros ejemplos de lamentaciones para voces solistas, fruto de la labor compositiva del maestro Francisco Corselli. De 1739 es una *Lectio 1ª in Cena Domini* a cinco voces, conservada incompleta en el archivo, y de 1740 una *Lamentación tercera del Miércoles Santo a dúo de tiple o tenor y bajo con violines*. La primera lamentación para voz solista de Corselli en dicho archivo es la *Lamentación Tercera del Jueves Santo para bajo solo* del año 1741. Durante las tres décadas siguientes, la

⁵ ASENJO BARBIERI, F.: *Legado Barbieri*, vol. 2..., p. 168.

⁶ *Ibid.*, p. 169.

⁷ Signaturas ACSA, Cj. 5048 nº 23 (AM. 026.020) y AMG, Nº 438 - leg. 3-13, respectivamente.

práctica de lamentaciones a solo o a dúo se compaginó con las lamentaciones policorales, de manera que para una misma celebración se utilizaron diferentes formatos. Un ejemplo paradigmático, ya perteneciente a la época de Lidón como alumno en el Real Colegio, es el formado por las lamentaciones para la Semana Santa de 1761. Las tres lamentaciones del Miércoles Santo de ese año fueron compuestas por el vicemaestro José de Nebra, con una plantilla vocal de dos coros con solo de tiple para la primera, a solo de tiple para la segunda y dos coros para la tercera. El maestro Corselli compuso las obras para el Jueves Santo, con una primera lamentación para ocho voces (coro primero de cuatro voces solistas y coro segundo con el resto de las voces), una segunda para dúo de tiple y alto y una tercera para tiple, alto, tenor y bajo solistas. Conservamos también dos de las lamentaciones del Viernes Santo, compuestas también por Corselli, la primera para dos coros y la segunda para solo de tiple. Durante la década de 1760, el formato de las lamentaciones se inclinó hacia las lamentaciones a solo o a dúo y son escasas ya las lamentaciones que no sean para voz solista durante la década de 1770. Para el año 1768, año en que Lidón concluía sus estudios en el Real Colegio, conservamos ocho lamentaciones de Corselli, todas para voz solista a excepción de la primera y tercera del Viernes Santo, para dúo y cuarteto respectivamente. La última lamentación a dúo de estos años compuesta por Corselli es la segunda del Jueves Santo para alto y tenor de 1774, última además de las lamentaciones conservadas en el archivo del Palacio Real del siglo XVIII que no son para voz solista, ya que ninguno de los maestros posteriores compuso otra que no tuviera esa característica. Estas observaciones nos llevan a considerar que la lamentación a dúo pudo ser compuesta por Lidón en un periodo inicial, probablemente durante la década de 1770, cuando compaginaba su labor como organista y maestro de Estilo Italiano de cantar, o incluso algunos años antes. Es interesante señalar, además, que las primeras lamentaciones fechadas conservadas de José Lidón, las del Miércoles Santo del año 1789, segundo año como vicemaestro de la Real Capilla, tienen un formato que puede remitir a las antiguas lamentaciones a dúo o a trío, ya que, junto a la voz solista, las tres utilizan instrumentos solistas que dialogan continuamente con la voz. Así, se incluyen dos violones obligados en la primera, una trompa sola en la segunda y un bajón solo en la tercera que fue convertido en violón solista en años posteriores. También en la *Lamentación Tercera del Viernes Santo*, única conservada para ese año además de las tres del Miércoles, Lidón incluyó dos violones obligados.

Para los años posteriores al magisterio de Lidón, todavía Lorenzo Nielfa, maestro de capilla de la Encarnación, compuso sus lamentaciones para la Real Capilla de los años 1827, 1828 y 1829 para voz solista, al igual que haría el maestro Francisco Andreví para los años 1831, 1832 y 1833. Sin embargo, las lamentaciones de Mariano Rodríguez de Ledesma para el Miércoles Santo de 1838 ya utilizan la voz solista, el dúo y los dos coros, anticipando nuevamente el modelo coral que sería utilizado por Hilarión Eslava durante el siglo XIX.

Uno de los problemas para identificar adecuadamente la cronología de las lamentaciones de Lidón es la reutilización de las obras en años posteriores a su composición. Esta práctica, que suponemos era común en años anteriores, permitía adaptar, transformar y reinstrumentar antiguas composiciones. Por fortuna, para todas las obras de Palacio conservamos la partitura autógrafa de Lidón, lo que aporta una interesante información al ser comparada con las partes sueltas instrumentales que corresponden, en numerosas ocasiones, a versiones posteriores. La tabla 10.2 muestra las diferentes lamentaciones de Lidón conservadas en el Archivo General del Palacio

Real⁸ con la indicación de su reutilización posterior y algunas observaciones referidas a sus posibles transformaciones. Muchas de las transformaciones de las partes suponen la adaptación, bien directamente o con algún cambio, de las partes de flautas u oboes para clarinetes, evidencia que indica que fueron reutilizadas al menos desde 1815, año en el cual se incluyeron por primera vez los clarinetes en la orquesta de la Real Capilla.

Lamentación	Reutilización	Observaciones
Primera Miércoles Santo (1789)	Post. 1815	Las partes de flauta tienen tachada la palabra «flauta» corregida a «clarinete» y aparece incluido el título de «maestro» antes del nombre de Lidón
Segunda Miércoles Santo (1789)	1798 1807	En lugar de las partes de flauta, se conservan dos partes de oboe con la indicación de 1798. En 1807 Lidón compuso una nueva versión omitiendo la trompa solista y modificando algunas secciones.
Tercera Miércoles Santo (1789)	1798 Post. 1815	En lugar de las partes de flauta, se conservan dos partes de oboe con la indicación de 1798, pero que también incluyen la palabra clarinete.
Tercera Viernes Santo (1789)	1798	En lugar de las partes de flauta, se conservan dos partes de oboe con la indicación de 1798. En la parte de violón segundo obligado también indica «o fagot obligado».
Primera Viernes Santo (1790)	1807 Post. 1815	En lugar de las partes de flauta, se conservan dos partes de oboe o clarinete.
Primera Miércoles Santo (1797)	1806	En portada consta con caligrafía de Lidón las indicaciones «renovada este año de 1806» y «del Mro.» antes del nombre de Lidón.
Segunda Miércoles Santo (1797)	1806 Post. 1815	En portada consta con caligrafía de Lidón las indicaciones «renovada en el año de 1806» y «Mro.» antes del nombre de Lidón. La parte de oboe segundo incluye también la indicación de «clarinete»
Tercera Miércoles Santo (1797)	1806	En portada consta con caligrafía de Lidón las indicaciones «renovada año de 1806» y «del Mro.» antes del nombre de Lidón.
Primera Jueves Santo (1797)	¿1803? 1806 Post. 1815	En una parte de acompañamiento consta la fecha de 1803. En las partes de tiple y clarinete y en cubierta de partitura consta «Renovada en 1806». En lugar de partes de flauta, se conservan partes de clarinete.
Segunda Jueves Santo (1797)	-	-
Primera Jueves Santo (¿?)	1799 1800	En lugar de las partes de flauta, se conservan dos partes de oboe con la fecha de 1800. El título de la partitura indica «Renovada año de 1799», por lo que puede ser una reutilización de una lamentación más antigua.
Segunda Jueves Santo (¿?)	1799	En lugar de las partes de flauta, se conservan dos partes de oboe. El título de la partitura indica «Renovada año de 1799», por lo que puede ser una reutilización de una lamentación más antigua.
Tercera Jueves Santo (¿?)	1799 Post. 1815	En lugar de las partes de flauta, se conservan dos partes de clarinete. El título de la partitura indica «Renovada año de 1799», por lo que puede ser una reutilización de una lamentación más antigua.

⁸ Remitimos al catálogo del volumen II para la identificación de las fuentes y de las características de cada obra.

Lamentación	Reutilización	Observaciones
Primera Viernes Santo (1803)	Post. 1815	En las partes de oboe se indica «o clarinete».
Segunda Viernes Santo (1803)	Post. 1815	En lugar de las partes de oboe, se conservan dos partes de clarinete.
Tercera Viernes Santo (1803)	1806 Post. 1815	El título de la portada indica «Renovada año 1806». Las partes de oboe indican también «clarinete».
Segunda Jueves Santo (1806)	1808 Post. 1815	El título indica «Nota: esta sirvió para el año de 1808». Las partes de oboe indican también «clarinete».
Tercera Jueves Santo (¿?)	1806	En lugar de las partes de flauta, se conservan dos partes de oboe. El título de la portada indica «Renovada: año de 1806»
Segunda Viernes Santo (¿?)	1806	En lugar de las partes de flauta, se conservan dos partes de oboe. El título de la portada indica «Renovada año de 1806»
Primera Miércoles Santo (1807)	-	-
Segunda Miércoles Santo (1807)	-	Es una nueva versión de la lamentación de 1789.
Tercera Viernes Santo (1807)	-	-
Primera Miércoles Santo (1808)	Post. 1815	Las partes de oboe tienen tachada la palabra «oboe» corregida a «clarinete».
Segunda Miércoles Santo (1808)	Post. 1815	Las partes de oboe indican también «clarinete».
Primera Jueves Santo (1808)	Post. 1815	En partes de oboe consta «Oboe o Clarinete».
Tercera Jueves Santo (1808)	Post. 1815	En partes de oboe consta «Oboe o Clarinete».
Tercera Viernes Santo (1816)	-	-
Primera Miércoles Santo (1817)	-	-
Segunda Miércoles Santo (1817)	-	-
Tercera Miércoles Santo (¿?)	1817	La portada indica «se reedificó año de 1817».
Segunda Viernes Santo (1825)	-	-

Tabla 10.2. Reutilización en años posteriores de las lamentaciones de J. Lidón conservadas en el Archivo General del Palacio Real.

Como ejemplo del hecho de la reutilización de las lamentaciones, la ilustración 10.1 muestra la portada de la parte de flauta primera de la *Lamentación Primera del Miércoles Santo* de 1789. Puede observarse claramente cómo la indicación del instrumento está tachada y corregida a «clarinete primero», lo que indica una utilización posterior a 1815. Además, para la mención de autoría de Lidón, está incluido de manera forzada el título de «M[aest]ro» antes de su nombre, lo que muestra, obviamente, una interpretación de la obra posterior al año 1805.

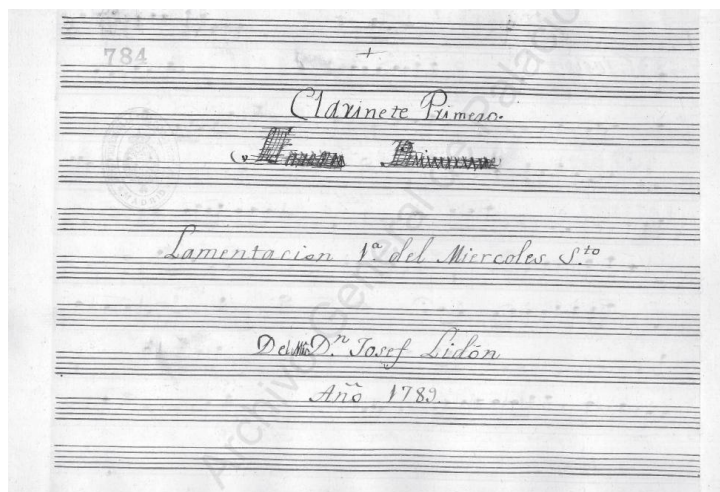


Ilustración 10.1. Portada de la parte de flauta primera de la *Lamentación Primera del Miércoles Santo* de 1789 de J. Lidón con la corrección de instrumento para una interpretación posterior a 1815.

Para el caso de la *Lamentación Primera del Miércoles Santo* de 1789, las líneas de flauta primera de la partitura autógrafa de Lidón y de la parte con el instrumento corregido son idénticas, probablemente porque simplemente se utilizó la parte original con la corrección del instrumento al inicio. Sin embargo, para la *Lamentación Tercera del Miércoles Santo* del mismo año existen, en lugar de las de flauta, dos partes para oboe realizadas para una versión de 1798 según indican en su portada. Además, estas partes tienen tachada la indicación de oboe y sustituida por la del clarinete, prueba de su utilización posterior a 1815, y una nueva inclusión de la referencia al oboe, muestra de la intercambiabilidad de estos dos instrumentos (ilustración 10.2).



Ilustración 10.2. Portada de la parte de oboe primero de la *Lamentación Tercera del Miércoles Santo* de 1789 (1798) de J. Lidón con la corrección de instrumento para una interpretación posterior a 1815.

Para la *Lamentación Tercera del Miércoles Santo* de 1789, una comparación de las líneas de las flautas de la partitura de Lidón de 1789 y de los clarinetes u oboes de la versión posterior muestra algunas desviaciones que pretenden ajustar las líneas melódicas al registro más grave de los clarinetes, lo que supone la intercambialidad de papeles primero y segundo en algunos puntos o la sustitución del movimiento paralelo por sextas de las flautas por movimiento en terceras (ejemplo 10.1, compases 14 y 26). La versión para oboes o clarinetes incluye además algo más de presencia para estos instrumentos, como la intervención inicial del compás primero del ejemplo.

The image displays a musical score comparison for two versions of the *Lamentación Tercera del Miércoles Santo*. The score is organized into two main systems, each with two staves. The top staff of each system represents the Flutes (1789) and the bottom staff represents the Clarinets (Post. 1815). The first system is marked 'Larghetto' and the second 'Andante'. The Flutes part (1789) shows dynamics *f*, *p*, *sf*, and *rinf.* The Clarinets part (Post. 1815) shows dynamics *f*, *p*, *dolce*, and *fp*. The score includes measures 14 and 26, with a 5-measure rest in the middle of each system.

Ejemplo. 10.1. Comparación de las partes de flautas (1789) y clarinetes (1798 y post. a 1815) de la *Lamentación Tercera del Miércoles Santo* de 1789 de J. Lidón (cc. 1-28).

Además de las anteriores y de la lamentación a dúo comentada, existe todavía una lamentación más: la *Lamentación Tercera del Jueves Santo a solo de tenor con violines, flautas, viola y violón obligado* que se conserva en partes sueltas y sin fechar en la catedral de Málaga. Es difícil aventurar una fecha para esta obra, dada la habitual costumbre de reutilizar obras más antiguas, sin embargo ya se apuntó en el capítulo séptimo que posiblemente se trate de la lamentación que completa el conjunto para el Jueves Santo de 1797 que se menciona en el inventario de la Real Capilla de 1805 y del cual hoy solo se conservan la primera y la segunda. El hecho de que su instrumentación conste solamente de dos flautas, dos violines, viola y acompañamiento la aleja de la

práctica de la Real Capilla, ya que todas las lamentaciones de Lidón incluyen trompas en la plantilla instrumental, aunque esto puede deberse a una adaptación para la catedral de Málaga.

A pesar de las diferencias textuales, las lamentaciones de Lidón utilizan un plan formal general similar que definimos a continuación, aunque posteriormente, en el análisis comparativo de algunas lamentaciones detallamos los elementos estructurales armónicos y expresivos concretos. Todas ellas comienzan con una sección inicial de introducción de corta extensión que consta de una presentación instrumental y una primera intervención adornada de la voz solista. El primer texto, en el caso de las lamentaciones primeras de cada día o de la tercera del Viernes Santo, consiste en el *exordium* correspondiente según se muestra en la tabla 10.1. Para las demás lamentaciones, la primera intervención solista realiza la exclamación de la primera letra del alefato hebreo correspondiente al primer verso. Tras esta sección, y generalmente sin cambio de compás o tempo, comienzan las secciones de los diferentes versos que se utilizan en cada lamentación. En relación a las letras hebreas que anteceden a cada nuevo verso del texto, a excepción de la primera, como es lógico, era habitual que en este periodo formaran parte de la sección musical del verso anterior, actuando como conclusión del mismo, y no de la correspondiente al verso al que pertenecen⁹. Aunque es lo más frecuente, no siempre es esta su situación en las lamentaciones de Lidón, ya que mientras en algunas de ellas actúan como colofón de la sección anterior, en otras forman parte de la nueva sección o incluso configuran por sí solas una pequeña sección intermedia con su propio *tempo* y compás diferenciados, como en el caso de las lamentaciones del Miércoles Santo de 1789. Tras el último verso, la plegaria final recupera el tempo y tonalidad iniciales y realiza un lucimiento del solista sobre una claridad armónica que concluye con una *cadenza* pocos compases antes del final (tabla 10.3). En relación a esta *cadenza* final, Lidón no la incluye en sus partituras, indicando simplemente un calderón general sobre un acorde de sexta y cuarta de tónica o un acorde de dominante, consistiendo la práctica habitual en una realización a cargo de los solistas. La parte vocal conservada de la *Lamentación Primera del Miércoles Santo* de 1807 de José Lidón contiene una de estas realizaciones, anotada probablemente por el propio cantante solista (ejemplo 10.2).

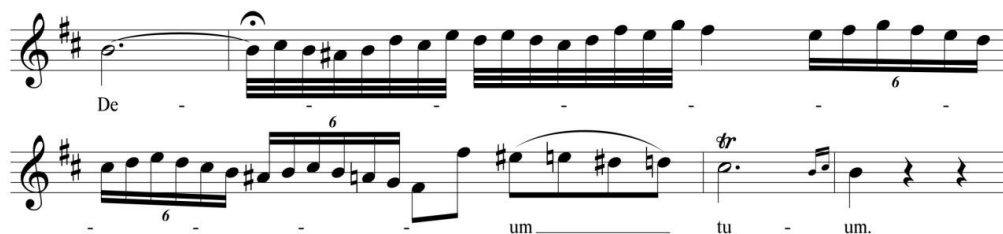
Sección	Texto	Características generales
Sección inicial	Introducción instrumental y <i>exordium</i> o primera letra	<i>Tempo</i> lento. Presentación de la tonalidad inicial.
Secciones centrales	Verso + letra del alefato hebreo del siguiente	Modulaciones e inestabilidad tonal. Tras dos o tres versos (según la lamentación) se incluyen una o dos secciones con <i>tempo</i> un poco más rápido
Sección final	Plegaria final: «Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum».	Recuperación del <i>tempo</i> y tonalidad iniciales. <i>Cadenza</i> de la voz e instrumentos solistas antes del final.

Tabla 10.3. Estructura general de las lamentaciones de J. Lidón para la Real Capilla.

⁹ Es también el caso de las lamentaciones de Manuel José Doyagüe y de Francisco García Fajer (MONTERO GARCÍA, J.: «La figura de Manuel José Doyagüe...», p. 223).



(a)



(b)

Ejemplo. 10.2. *Cadenza* final de la *Lamentación Primera del Miércoles Santo* de 1807 de José Lidón (a) y realización anotada en la parte del tiple solista (b) (AGP, Real Capilla, Música, C^a 863, exp. 785).

Respecto a la anterior estructura general de las lamentaciones, la lamentación a dúo de Lidón cuya partitura se conserva en la catedral de Salamanca y las partes sueltas, en el monasterio de Guadalupe presenta una diferencia importante: un mayor número de secciones centrales con cambios de *tempo* y compás que lo habitual para otras lamentaciones. Además del diferente formato vocal y de no encontrarse conservada en el archivo del Palacio Real, esta característica, así como su mayor longitud respecto a otras lamentaciones —237 compases—, parece apuntar claramente a un destino interpretativo diferente al de la Real Capilla, tal y como hemos visto para otras obras. Es posible que dicho destino fuese el propio monasterio, aunque en ese caso la presencia de la viola en dicha obra es extraña, ya que era un instrumento muy poco frecuente en el repertorio de Guadalupe, existiendo solamente, además de en la partitura de Lidón, en unas copias de los *Stabat Mater* de Pergolesi y de Haydn¹⁰. La existencia de la partitura en la catedral de Salamanca puede apuntar a que no fuese pensada para el monasterio, sino que fuese adquirida posteriormente.

La tabla 10.4 muestra la estructura general de la lamentación a dúo comparada con la *Lamentación Segunda del Jueves Santo a solo de alto con violines, flautas, fagots, violas y bajos*, obra con una fecha que indica su renovación en 1799 y conservada en el Palacio Real. En ella puede observarse el mayor número de secciones de la lamentación a dúo.

¹⁰ RODILLA LEÓN, F.: «La música en el Real Monasterio...», p. 80.

Texto	<i>Lamentación Segunda del Jueves Santo a dúo (s.f.)</i>	<i>Lamentación Segunda del Jueves Santo (renov. 1799)</i>
Lamed	<i>Andante amoroso</i> 3/4 Sol m Dúo tiple y tenor	<i>Andante</i> C Fa M
Matribus suis...	Sol m – Do m	Fa M – Do M
Mem	<i>Andante</i> C Do m Tenor solo	
Cui comparabo te...	Do m – Sib m	Do M – Sol m
Nun	<i>Andante</i> C Sib M Dúo tiple y tenor	
Prophete tui...	<i>Despacio</i> C Sib M – Mib M Dúo tiple y tenor	<i>Andante</i> 3/4 Sib M – Do m
Samech.	<i>Andante amoroso</i> 3/4	Mib M – Fa m – Re m
Plauserunt super...	Mib M – Sol m Tiple	
Jerusalem, Jerusalem,	<i>Al mismo aire</i> 3/4 Sol m Dúo tiple y tenor	Fa M

Tabla 10.4. Estructura general de la *Lamentación Segunda del Jueves Santo a dúo (s.f.)* y de la *Lamentación Segunda del Jueves Santo solo de alto (renov. 1799)* de J. Lidón.

Tal y como se observa en la tabla 10.2, conservamos más lamentaciones del Miércoles Santo de José Lidón que de ningún otro día del Triduo Sacro de Semana Santa. De los textos de las tres lecciones de ese día, el primero y el segundo, con cinco composiciones musicales para cada uno, son los que más veces puso Lidón en música. Sin tener en cuenta las lamentaciones no fechadas, las lamentaciones primera y segunda del Miércoles Santo de 1789 son cronológicamente las primeras lamentaciones del catálogo del compositor. Además, las fechas de las diferentes composiciones —1789, 1797, 1807, 1808 y 1817— no distan más de diez años entre sí, estando adecuadamente repartidas en los diferentes periodos biográficos estudiados, con la excepción de los diez últimos años de Lidón, de los cuales solo la *Lamentación Segunda del Viernes Santo* de 1825 es un ejemplo. Cualquiera de estos dos textos es adecuado, por tanto, para un análisis comparativo con el fin de localizar planteamientos compositivos similares mantenidos o modificados a lo largo de los años, pero es el correspondiente a la segunda lección el que es objeto de un detallado análisis a continuación. Tal y como se ha comentado, la reutilización de lamentaciones anteriores era una práctica habitual en

la Real Capilla, al menos durante el magisterio de Lidón y precisamente la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1807 es una versión nueva de la compuesta en 1789, con algunas modificaciones como la eliminación de algunas secciones y la supresión de la trompa solista que aparece en la de 1789. Además, el hecho de que tanto en 1806 como en 1807, primeros años del magisterio de Lidón en la Real Capilla, se reutilizaran lamentaciones del Miércoles Santo de 1797 y 1798, permite suponer que Lidón debió estimar estas composiciones, lo que las hace apropiadas para su estudio. Las diferentes lamentaciones segundas del Miércoles tienen una característica interesante adicional: todas están compuestas para voz de alto solista, lo que permite comparar las líneas vocales desde la misma perspectiva de tesitura y exigencias vocales.

El texto de la segunda lección de los Maitines del Jueves Santo que vamos a tratar corresponde a Lm 1, 6-9, es decir, a los largos versos sexto a noveno del primer capítulo del Libro de las Lamentaciones del Antiguo Testamento, texto que, como hemos visto, es el que quedó fijado para esa ocasión tras el Concilio de Trento. Ese primer capítulo recoge el lamento del profeta Jeremías por la destrucción de la ciudad de Jerusalén y, además, los cuatro versos de esta lamentación mencionan el recuerdo de una era gloriosa pasada y la deplorable situación actual de los príncipes de la ciudad, culpando a la propia Jerusalén de que sus pecados la hayan conducido al actual estado de miseria y de vergüenza. Dado que este texto es continuación directa del correspondiente a la primera lección de los Maitines de ese día —el que contiene el *exordium* inicial y los cinco primeros versos del capítulo primero de las Lamentaciones—, comienza directamente con la letra del alefato correspondiente al verso sexto, *Vau*. Tras el cuarto verso, noveno del capítulo, incluye la plegaria del libro de Oseas, «Jerusalem Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum», como sección conclusiva final, al igual que hacen todas las lamentaciones para las diferentes lecciones de los tres días.

La tabla 10.5 recoge la división de secciones y frases de las cinco lamentaciones segundas para el Miércoles Santo compuestas por José Lidón. Como un primer acercamiento a los diferentes planes formales utilizados por el compositor, observamos que las cinco lamentaciones realizan en un solo *tempo* y compás los dos primeros versos, los precedidos por las letras *Vau* y *Zain* del alefato. Para el tercero, *Heth*, solamente las lamentaciones de 1789, 1807 y 1808 hacen uso de una sección con nuevo *tempo* y compás, mientras que para el cuarto y último, *Teth*, son las de 1789, 1797 y 1817 las que efectúan este cambio. A pesar de que solo las lamentaciones de 1797, 1808 y 1817 hacen explícita la sección de la plegaria final con un cambio de estos parámetros, las cinco lamentaciones crean para esta última frase una sección que recupera la tonalidad y sonoridad del comienzo.

En relación a las tonalidades utilizadas en cada lamentación y de acuerdo a las tablas 6.2 y 6.3, podemos observar que prácticamente la totalidad de cada composición se encuentra dentro del conjunto de tonalidades adjuntas o relativas de cada tonalidad inicial. Con la excepción de la última obra, en el tercer verso se alcanza siempre el punto más alejado del conjunto, el relativo de quinto orden según la tabla 6.2 —relativo de cuarto orden según la 6.3—, pero existe todavía un punto más alejado situado, salvo en la lamentación de 1797, en el comienzo del segundo verso, el cual recoge el texto «Recordata est Jerusalem dierum afflictionis suæ», haciendo mención al recuerdo de las aflicciones pasadas. Mientras otras tonalidades más cercanas se encuentran en el transcurso de densas modulaciones en los versos segundo y tercero, el FOP situado en este punto se alcanza muy fácilmente por transformación de la tonalidad del quinto grado —adjunto de primer orden— en su homónimo menor.

Texto	1789	1797	1807	1808	1817
Vau.	Andante maestoso	Andante pausado	Andante lento C	Andante lento C	Andante larghetto
Et egressus est a filia Sion omnis decor ejus:	C Mib M	C – 3/4 Sib M	Mib M	Mib M	C Do M
facti sunt principes ejus velut arietes non invenientes pascua:	Mib M - Sib M	Sib M - Fa M	Mib M - Sib M	Mib M - Sib M	Do M - Sol M
et abierunt absque fortitudine ante faciem subsequenteris.	Sib M	Fa M	Sib M	Sib M	Sol M
Zain.	Sib M	Fa M	Sib M	Sib M	Sol M
Recordata est Jerusalem dierum afflictionis suæ,	Sib m	Fa M	Sib m	Sib m - Sib M	Sol M - Sol m
et prævaricationis, omnium desiderabilium suorum, quæ habuerat a diebus antiquis,	Sib m - Fa m		Sib m - Fa m		
cum caderet populus ejus in manu hostili,	Reb M - Mib M -	Fa M - Sol m	Reb M - Mib M -	Sib M - Do m	Sib M - Do m -
et non esset auxiliator,	-Do m-		-Do m-		
viderunt eam hostes, et deriserunt sabbata ejus.	-Fa m		-Fa m	Do m - Fa m	Do m - La m
Heth.	Andantino 3/8 Fa m	Sol m	Larghetto 3/4 Fa m	Fa m	La m
Peccatum peccavit Jerusalem, propterea instabilis facta est:	Larghetto 3/4 Fa m - Sib M	Sol m-Mib M- Fa m	Fa m - Sib M	Larghetto 3/4 Fa m	La m - Do M
omnes qui glorificabant eam spreverunt illam, quia viderunt ignominiam eius:	Sib M - Do m-	Fa m - Do m	Sib M - Do m-	Fa m - Reb M	Do M - Fa M
ipsa autem gemens et conversa retrorsum.	Do m - Sol m	Do m	Do m - Sol m	Reb M - Do m	Fa M
Teth.	Andantino 3/8 Sol m	Andante C Do m	Sol m	Do m	Fa M
Sordes eius in pedibus ejus, nec recordata est finis sui:	Larghetto 3/4 Sol m - Sib M	Mib M - Fa M	Sol m - Sib M	Do m - Sol m	Larghetto 3/4 Fa m - Do m
deposita est vehementer, non habens consolatorem:	Sib M - Do m	Fa M - Re m	Sib M - Do m	Sol m	Do m
vide Domine afflictionem meam, quoniam erectus est inimicus.	Do m	Re m	Do m		
Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.	Mib M	Andante 3/4 Sib M	Mib M	Tempo primo C Mib M	Tempo primo C Do M

Tabla 10.5. División según el texto de las lamentaciones segundas para el Miércoles Santo de 1789, 1797, 1807, 1808 y 1817 de J. Lidón.

Respecto a anteriores tablas presentadas en este capítulo para otro tipo de obras, es necesario señalar algunas diferencias. Como hemos visto, obras como las misas o las secuencias presentan una alternancia de frases tonalmente estables y modulantes y, en el caso de las segundas, las direcciones armónicas suelen estar suficientemente claras y

definidas, al igual que adecuadamente identificadas las tonalidades de comienzo y de destino de cada una. Estas lamentaciones, sin embargo, presentan largas secciones de inestabilidad tonal, con densas transformaciones armónicas y modulaciones que recorren muchas áreas tonales diferentes antes de cadenciar en una tónica concreta. Aparte de la primera frase del primer verso, que actúa como presentación de la tonalidad inicial tras la letra *Vau*, y de la plegaria final, solo una o dos frases del total del texto suelen presentar estabilidad tonal y aquellas que son modulantes quedan a menudo poco definidas tonalmente. Lo más frecuente es que este comportamiento inestable se concentre, para las lamentaciones segundas del Miércoles Santo, en los versos segundo y tercero, los dos centrales del texto, como estudiaremos a continuación con más detalle. Esta característica de las lamentaciones de Lidón parece estar relacionada directamente con el significado que el conjunto del texto pretende transmitir. Así, la falta de definición y apoyo tonal y el continuo errar por diferentes tonalidades se convierten en alegoría de la caída en desgracia de Jerusalén y de la incertidumbre de su destino.

Otro elemento contribuye a la mayor complejidad sonora de las lamentaciones. Se trata del uso frecuente de movimientos cromáticos tanto en la melodía de la voz solista como en los acompañamientos de violines y maderas. En lugar de los movimientos diatónicos y de los saltos interválicos directos de otras composiciones, las melodías de estas lamentaciones utilizan a menudo el paso cromático y el *portamento* en sus movimientos melódicos, lo que las confiere un sonido denso y saturado propio del género cromático que Iriarte consideraba el adecuado para la expresión de la tristeza y del *estilo lamentable* de López Remacha. No obstante, debemos tener en cuenta un factor adicional para el caso de las lamentaciones relacionado con el contexto interpretativo al que anteriormente hemos aludido. Además de los elementos estructurales y expresivos con los que se ha contado en anteriores análisis, para las lamentaciones debemos tener en cuenta uno adicional que podemos denominar elemento escenográfico o contextual y que pretende el lucimiento del solista y de las técnicas vocales enseñadas por el maestro de estilo de cantar. Así, la presencia de adornos y de densas y complejas melodías puede deberse simplemente a este factor, aparte de los elementos expresivos que tratan de reflejar el significado del texto de las lamentaciones. Evidentemente, este tercer elemento está presente en todas las composiciones de la época, pero es en estas obras donde su presencia es más destacada.

Comencemos con el análisis comparativo de las diferentes secciones de las segundas lamentaciones del Miércoles Santo, teniendo en cuenta lo que se ha comentado respecto a la pertenencia de las letras hebreas a la sección del verso anterior como conclusión de la misma y enlace con la siguiente. Es por ello que, para considerar las unidades musicales adecuadas, en ocasiones se presentarán junto al final del texto inmediato anterior.

El primer verso de la segunda lección es un texto formado por tres frases que, tras la exclamación de la letra *Vau*, comienza señalando la desaparición de la belleza de Jerusalén, la hija de Sión («Et egressus est a filia Sion omnis decor ejus»). Las dos siguientes frases indican la condición actual de sus príncipes, como «ciervos que no hallan pasto» («facti sunt principes ejus velut arietes non invenientes pascua») y que «caminan sin fuerzas delante de su perseguidor» («et abierunt absque fortitudine ante faciem subsequenteris»). Musicalmente, toda esta sección se organiza en cuatro frases, correspondientes a la primera letra y las tres frases del verso, a las que hay que añadir en todos los casos de estas lamentaciones una más para la letra *Zain* del siguiente verso. Los ejemplos 10.3 a 10.6 muestran las líneas de bajos de las cinco frases de esta sección

de las lamentaciones de 1789, 1797, 1808 y 1817. Dado que la lamentación de 1807 es una versión muy similar a la de 1789 solo incluiremos su línea de bajos cuando presente alguna novedad o diferencia significativa respecto a su versión anterior. Para el caso de este primer verso, solamente la tercera frase de la versión de 1807 tiene una armonía diferente, ya que el segundo acorde es de dominante de Si bemol mayor, en lugar de subdominante como en 1789.

The image displays three systems of musical notation for a bass line (b. f.) and a countertenor line (b. c.). The notation is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The systems are labeled with measure numbers (c. 2, c. 3, c. 8, c. 13, c. 16, c. 18, c. 21, c. 22, c. 23, c. 25, c. 27, c. 28, c. 30, c. 33) and include various musical symbols such as notes, rests, and fingerings (e.g., 7, 9, 5, 4, 7). The systems are separated by vertical dashed lines, and the third system is labeled 'Zain'.

Ejemplo 10.3. Línea de bajos del primer verso de la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1789 de J. Lidón.

Ejemplo 10.4. Línea de bajos del primer verso de la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1797 de J. Lidón.

Ejemplo 10.5. Línea de bajos del primer verso de la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1808 de J. Lidón.

Ejemplo 10.6. Línea de bajos del primer verso de la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1817 de J. Lidón.

La primera de las frases consiste en todos los casos en unos pocos compases de presentación instrumental seguida de la exclamación de la letra hebrea por la voz solista, siendo una clara sección de presentación tonal en la que apenas existe alguna armonía adicional a la de tónica y dominante de la tonalidad inicial. Como puede observarse, en todas las obras, esta primera frase concluye con la dominante para que el texto del primer verso comience con la tónica principal. Suele consistir en amplios gestos melódicos en los que el elemento cromático realiza ya su aparición, tanto en la introducción instrumental como en la intervención vocal. Los ejemplos 10.7 y 10.8, primeros compases de las lamentaciones de 1797 y 1817 son representativos de estas características.

Ejemplo 10.7. J. Lidón: *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* (1797), cc. 1-8.

Andante larghetto

The musical score is for a full orchestra and includes parts for Trompas en C solfaut, Oboe I, Oboe II, Violin I, Violin II, Viola, Fagot, Alto, and Acomp. general. The tempo is marked 'Andante larghetto'. The score shows a series of musical phrases with dynamic markings (f, p, dolce, Solo) and articulation (Va, u, Solos, Todos). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

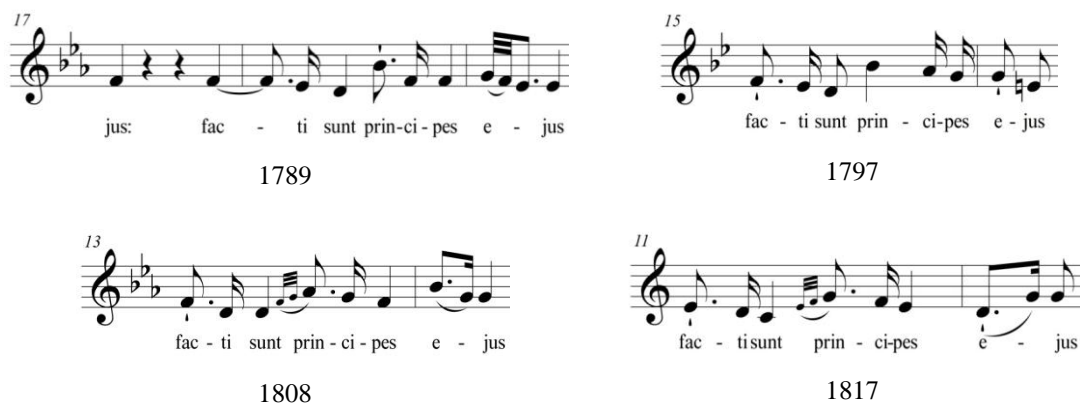
Ejemplo 10.8. J. Lidón: *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* (1817), cc. 1-5.

La primera frase del texto, que alude a la pérdida de la hermosura de Jerusalén, es de las pocas en todas las composiciones con estabilidad tonal, como se ha comentado. Las lamentaciones de 1797 y 1817 concluyen la frase en la tónica inicial, mientras que las de 1789 (y 1807) y 1808 lo hacen en semicadencia a la dominante. Esta primera frase actúa como presentación tonal de las obras, al igual que ocurre en muchas primeras frases de nuevas secciones de otras obras de Lidón, y no incluye modulaciones o armonías complejas más allá de los grados esenciales. Las cinco lamentaciones comparten, no obstante, una característica interesante. Como si quisiera representar armónicamente su significado, sobre la palabra «filia» Lidón utiliza una armonía apenas o nada escuchada hasta ese momento: la del cuarto grado, o la del segundo —sustituto armónico del cuarto— en el caso de 1797 (compás 14 para 1789, compás 11 en 1797, compás 9 en 1808 y compás 7 en 1817). Quizás la más débil tensión que este grado aporta en su relación con la tónica, comparada con el efecto de la dominante, tenga una relación con la palabra «hija», pero lo que seguro plantean estas coincidencias, y muchas otras que iremos señalando, es que Lidón utilizaba esquemas armónicos similares para muchas secciones, al igual que los mismos tópicos melódicos para palabras concretas del texto. El final de esta frase, con las palabras «decor ejus» («su hermosura») es un ejemplo al estar bastante ornamentado en todos los casos, aunque hay que proceder con cautela ya que puede deberse simplemente a la exigencia de virtuosismo vocal de estas obras. La lamentación de 1817 muestra el caso más claro de melodía que, sin salirse de la tonalidad, utiliza los cromatismos y el *portamento* antes referidos y la ornamentación para el final de la frase (ejemplo 10.9).



Ejemplo 10.9. J. Lidón: *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* (1817), cc. 5-10, alto.

La segunda frase del primer verso contiene en todos los casos una modulación a la tonalidad de la dominante, de manera que la tercera frase, final del verso, se sitúa toda ella en la nueva tonalidad. Así, todo el primer verso supone una presentación de la tonalidad inicial, una modulación y una nueva frase en la tonalidad del quinto grado. La modulación de la segunda frase es muy sencilla, directa y *natural* en el caso de las lamentaciones de 1789 y 1817. Las otras dos incorporan algún procedimiento más complejo, como los acordes de quinta aumentada procedentes de la abundancia de cromatismos en la de 1797 o el paso por Fa menor en el compás 15 de la de 1808 y que obliga a una sucesión de acordes de séptima al final de la frase para reconducir la armonía al lugar deseado de destino (compás 16 del ejemplo 10.5). Como ejemplo de tópico melódico común, todas las melodías de esta segunda frase realizan un mismo gesto para la frase «facti sunt principes ejus», destacando momentáneamente la primera sílaba de la palabra «principes» por medio de un «heroico» salto de quinta o de sexta con indicación de acento o de *portamento*, reforzado además al aparecer tras un descenso de tercera en las palabras «facti sunt» (ejemplo 10.10).



Ejemplo 10.10. Detalles de la melodía para las palabras «facti sunt principes ejus» de las segundas lamentaciones del Miércoles Santo de José Lidón.

La tercera de las frases de este primer verso mantiene la tonalidad alcanzada del quinto grado en todos los casos. No obstante, la línea armónica hace uso de una armonía algo más compleja que para la primera frase en la tonalidad inicial, utilizando acordes de séptima disminuida en las obras de 1789 y 1797 o una sucesión de séptimas de dominante para el caso de 1817. En todos los casos, la sección se cierra con la exclamación de la letra hebrea del siguiente verso, *Zain*, utilizando un movimiento armónico más o menos elaborado de la nueva tónica hacia su propia dominante.

Ejemplo 10.12. Línea de bajos del segundo verso de la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1797 de J. Lidón.

Ejemplo 10.13. Línea de bajos del segundo verso de la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1808 de J. Lidón.

Ejemplo 10.14. Línea de bajos del segundo verso de la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1817 de J. Lidón.

Para el caso de la lamentación de 1789, la primera frase con el largo texto «Recordata est Jerusalem dierum afflictionis suæ, et prævaricationis, omnium desiderabilium suorum, quæ habuerat a diebus antiquis» puede suponerse dividida en dos fragmentos, el primero hasta la palabra «suæ». Aunque no existe una clara división entre ellos, las armonías parecen identificar claramente dos partes, ocupando la primera los compases 34 a 38 con el texto que indica el recuerdo de Jerusalén de «los días de su aflicción» y una segunda en los compases 39 a 46 con la mención al recuerdo de «las rebeliones y de todas las cosas agradables que tuvo en los días antiguos». El recuerdo de las aflicciones de la primera parte se realiza por medio de un cambio directo a la tonalidad de Si bemol menor, alcanzándose así súbitamente el FOP de la obra, y de la sucesión repetida de la armonía de sexto grado y de quinto grado de esa tonalidad en las palabras «dierum afflictionis», sucesión que supone un descenso cromático de todos los sonidos del acorde. Además, este movimiento armónico permite realizar un destacado intervalo de segunda aumentada en el movimiento del bajo que se acompaña con un descenso cromático de la voz solista (ejemplo 10.15).

VI. I

VI. II

Va.

A.

Ac.

ru - sa - lem di - e - rum a - fflic - ti - o - nis su - æ, et

poco sf

sf

Ejemplo 10.15. J. Lidón: *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* (1789), cc. 36-38.

En el caso de la lamentación de 1797, Lidón sustituye el movimiento armónico cromático del sexto grado a la dominante por el de segundo grado con quinta disminuida y séptima —como si fuera un momentáneo segundo grado de un hipotético Fa menor que no ha sido confirmado, tonalidad equivalente al Si bemol menor de la lamentación de 1789— seguido de dominante (ejemplo 10.12, compás 37)¹¹, algo menos cromático que el anterior pero cuyos dos únicos movimientos descendentes de semitono el compositor acentuó en el diseño del bajo (ejemplo 10.16, compás 37). La melodía de la parte vocal en 1797 no utilizó en este caso el descenso cromático continuado sino saltos de cuarta ascendentes, pero la segunda aumentada está presente en los violines de ese compás (ejemplo 10.16).

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

A.

Ac.

ru - sa - lem di - e - rum a - fflic - ti - o - nis su - æ;

f *p* *poco sf* *p*

f *p* *poco sf* *p*

f *p* *sf* *p*

f *p* *sf* *p*

f *p* *poco sf* *p*

Ejemplo 10.16. J. Lidón: *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* (1797), cc. 35-38.

¹¹ Según vimos en el capítulo sexto, el segundo grado del modo menor es interpretado por Lidón como un cuarto grado con sexta añadida, por lo que lo incluimos de esa manera en el esquema de líneas de bajos de los ejemplos 10.12 y 10.17.

Precisamente este punto del texto es el que contiene una diferencia en la línea de bajos de la lamentación de 1807 con respecto a la de 1789. Lidón combinó la dos ideas anteriores de 1789 y 1797 y utilizó repetidamente el segundo grado con séptima de Si bemol menor resolviendo en la dominante. Esto le permitió, por medio de la alteración de la tercera del acorde de segundo grado (Mi natural) construir fácilmente un acorde de sexta aumentada francesa al final de este fragmento (ejemplo 10.17, compás 37). Al igual que en 1789, las inversiones de los acordes permiten un duro intervalo de segunda aumentada en el bajo, el cual, como hizo con los violines en 1797, es trasladado también a la melodía vocal en 1807 como comienzo de un nuevamente utilizado descenso cromático en la palabra «afflictionis» (ejemplo 10.18, compás 36).

Ejemplo 10.17. Línea de bajos del comienzo del segundo verso de la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1807 de J. Lidón.

Ejemplo 10.18. J. Lidón: *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* (1807), cc. 35-38.

En 1808, Lidón utiliza los mismos procedimientos que para 1789: conversión de la tonalidad de Si bemol mayor del final del primer verso en Si bemol menor en la palabra «Recordata» y movimiento armónico de sexto grado seguido de dominante junto con descenso cromático en la melodía vocal para «dierum afflictionis suæ» (ejemplos 10.19).

VI. I

VI. II

Va.

A.

Ac.

Re - cor - da - ta est Je - ru - sa - lem di - e - rum a - fflic - ti - o - nis su - æ

Ejemplo 10.19. J. Lidón: *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* (1808), cc. 26-30.

Para la lamentación de 1817, Lidón decidió utilizar solamente el procedimiento del movimiento cromático por medio del acorde de sexta aumentada francesa que había introducido en el compás 37 de la versión de 1807, acorde que es frecuentemente utilizado por él como fuerte elemento expresivo. En esta ocasión, la melodía sustituye el movimiento cromático descendente por dos duros saltos descendentes de séptima disminuida y quinta disminuida en la palabra «afflictionis» (ejemplo 10.20), procedimiento que, al igual que el descenso cromático, está relacionado con la transmisión del dolor y la tristeza como referencia icónica del llanto o el lamento.

VI. I

VI. II

Va.

A.

Ac.

ru - sa - lem di - e - rum a - fflic - ti - o - nis su æ

Ejemplo 10.20. J. Lidón: *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* (1817), cc. 24-26.

La segunda parte de esta frase en la lamentación de 1789 realiza una modulación a Fa menor que incluye un procedimiento que Lidón utilizará también en las lamentaciones de 1797, 1807 —de manera prácticamente idéntica en este caso— y 1817. En el compás 43 alcanza la dominante de Fa menor desde su dominante respectiva y la mantiene como nota pedal para diferentes armonías hasta finalizar el fragmento en el compás 46 (ejemplo 10.21). Este hecho ocurre en las palabras «quæ

habuerat a diebus antiquis» («que tenía en los días antiguos») y posiblemente tengan alguna relación con el procedimiento armónico indicado, aunque en este caso, como en el de muchos otros, no podemos más que suponerla. Quizás la prolongación del sonido sea una alusión al paso del tiempo desde los «días antiguos», o el uso de una nota pedal pretenda imitar un arcaico procedimiento a modo de un bordón. Puede comprobarse que la lamentación de 1797 lo realiza en los compases 44 a 46 justo con esas palabras y la de 1817 en los compases 31 a 33 con un pequeño floreio final de la nota pedal (ejemplos 10.22 y 10.24). Además, las melodías de la voz realizan un movimiento ascendente similar en estas cuatro ocasiones, más adornado en las obras de 1789 —compárese con el ascenso de 1807 (ejemplo 10.23)— y 1817.

VI. I

VI. II

Va.

A.

Ac.

o - rum, quæ ha - bu - e - rat a di - e - bus an - ti - quis,

Ejemplo 10.21. J. Lidón: *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* (1789), cc. 43-46.

Ob.

VI. I

VI. II

Va.

A.

Ac.

o - rum, quæ ha - bu - e - rat a di - e - bus an - ti - quis, cum

Ejemplo 10.22. J. Lidón: *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* (1797), cc. 44-47.

Ejemplo 10.23. J. Lidón: *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* (1807), cc. 43-46.

Ejemplo 10.24. J. Lidón: *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* (1817), cc. 30-33.

Las anteriores coincidencias de esquemas armónicos y melódicos demuestran que Lidón tenía en mente una serie de elementos concretos para cada sección del texto, como si de una guía compositiva se tratase, y que la originalidad y la novedad radicaban en cada caso en la manera de variar cada uno de ellos en las sucesivas presentaciones de cada composición. La siguiente frase del segundo verso, «cum caderet populus ejus in manu hostili, et non esset auxiliator » hace referencia a la caída del pueblo en manos enemigas sin recibir ningún auxilio. Puede observarse cómo las lamentaciones de 1789 y 1807 realizan dos frases musicales separadas, pero en las otras lamentaciones todo este texto forma una sola frase. En todas las obras esta frase realiza una modulación desde una tonalidad mayor inicial a una tonalidad menor situada un tono arriba de la inicial, concluyendo con la dominante de la tonalidad menor final. Así, en 1707 modula desde Fa mayor a Sol menor (compases 48 a 55), en 1808 de Si bemol mayor a Do menor (compases 37 a 42) y en 1817 de Si bemol mayor a Do menor (compases 34 a 38). En todos los casos, como puede observarse en los esquemas armónicos de las líneas de bajos, el procedimiento fundamental de dicha modulación es la transformación del acorde de tónica de la tonalidad inicial en séptima de dominante de la nueva tonalidad en primera inversión por ascenso cromático del bajo. El caso de 1789 es algo diferente,

ya que, al realizar el texto por medio de dos frases musicales, es la primera la que realiza la modulación, en este caso de Re bemol mayor a Mi bemol mayor, manteniendo el tono de distancia pero no el modo de la tonalidad final. El ascenso cromático del bajo, no obstante, está igualmente presente (ejemplo 10.11, compás 51). La segunda parte del texto es nuevamente modulante, concluyendo en la dominante de la tonalidad de Do menor a través del acorde de sexta aumentada (compás 56), el cual también utilizará para el final de este fragmento en la lamentación de 1797 (compás 54). La versión de 1807 no presenta en este caso diferencias significativas con respecto a la de 1789.

Salvo en la lamentación de 1797, la frase final del verso, «viderunt eam hostes, et deriserunt sabbata ejus» («la miraron sus enemigos y se burlaron de su caída») es nuevamente modulante, al igual que todas las del segundo verso, indicando así la inestabilidad que el texto comunica. No hemos encontrado en este caso semejanzas evidentes significativas, salvo esta condición modulante siempre a una tonalidad menor —bien el relativo de cuarto orden o el de primer orden— ya que ni siquiera los movimientos tonales son idénticos, como puede comprobarse en los esquemas de bajos de esta frase final y la utilización de una nota larga y adornada en la primera sílaba de la palabra final «ejus», hecho que se corresponde simplemente con un final de sección. En cualquier caso, la tonalidad con la que finaliza el verso es la misma en todas las ocasiones para la exclamación de la letra hebrea siguiente, *Heth*, aunque en las lamentaciones de 1789 y 1807 está situada en una nueva sección musical. Para el caso de 1797, no existe una separación muy definida entre el segundo y el tercer verso, el cual continuará con la inestabilidad tonal del anterior, pero para las lamentaciones de 1808 y 1817, la letra *Heth* actúa como cierre de la sección anterior, utilizando en ambos casos el acorde de sexta aumentada para concluir cadenciando en la dominante de la tonalidad correspondiente. La atención otorgada a la música para esta letra es una de las principales diferencias entre la lamentación de 1789 y su versión más moderna de 1807. En el caso de 1789, Lidón crea una nueva sección solo para ella, en un tempo *andantino* más ligero que el *andante* anterior y el *larghetto* posterior para el tercer verso. En 1807 suprimió esta sección y utilizó la exclamación de la letra hebrea al comienzo del tercer verso, ya en la sección *larghetto* correspondiente. No obstante, tanto en 1789 como en 1807, la armonía sobre la que se pronuncia la letra *Heth* comienza en la tonalidad del final del segundo verso y concluye en su dominante a través del acorde de sexta aumentada, al igual que en 1808 y 1817.

El texto del tercer verso considera que el pecado cometido por la ciudad de Jerusalén («Peccatum peccavit Jerusalem») es la causa de que aquellos que la honraban ahora la menosprecien («omnes qui glorificabant eam spreverunt illam») al ver su vergüenza («ignominiam»), por lo que ella se lamenta, suspira («gemens») y retrocede («conversa retrorsum»). El anterior estudio comparativo de la música de los dos primeros versos nos ha mostrado cómo Lidón utiliza los mismos movimientos tonales, procedimientos armónicos y tópicos o gestos melódicos en idénticos lugares del texto, casi como si estuviese siguiendo una guía para componer una segunda lamentación de los Maitines del Jueves Santo que indicase los elementos que debería utilizar en cada punto. Cabría esperar que, dado el específico significado del texto del tercer verso, Lidón continuase con este proceder y encontrásemos los mismos elementos para esta sección en las obras de los distintos años. Sin embargo, más allá de unas similitudes de planteamiento general que detallamos a continuación, no existen coincidencias significativas en movimientos tonales, procedimientos armónicos o tópicos concretos como en la sección anterior, aunque siempre cabe la posibilidad de que se nos escapen detalles y elementos del código utilizado por el compositor y que declaremos como «zonas grises» —según

la expresión utilizada por Agawu— pasajes musicales que contienen tópicos o procedimientos comunes no identificados o que incluso se relacionen con aspectos interpretativos que no se han conservado en la partitura.

Las lamentaciones de 1789, 1807 y 1808 efectúan un cambio a un tempo más tranquilo en esta sección, cambio que la lamentación de 1817 trasladará a la sección para el cuarto verso. Al igual que la música para el segundo verso, la sección del tercero es continuamente modulante en prácticamente todas sus frases musicales, indicio de que la inestabilidad tonal que se había convertido en elemento expresivo en la anterior sección —y que en el fondo es un rasgo característico de las lamentaciones— sigue presente. No obstante, la comparación de las líneas de bajos de las lamentaciones de 1789, 1797, 1808 y 1817 (ejemplos 10.25 a 10.28), muestra una menor densidad armónica al compararlas con las más complejas y densas líneas del segundo verso, tendencia que será más evidente en el verso cuarto. Parece así que, tras la sencillez armónica y de movimientos tonales del primer verso y la inestabilidad y complejidad del segundo —al comienzo del cual, recordemos, se situaba el FOP—, el tercero y cuarto buscan progresivamente una «calma armónica» que será máxima en la sección conclusiva que incluye la plegaria «Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum» en donde no existe ninguna modulación y la armonía se reduce prácticamente a la alternancia entre tónica y dominante.

The image displays three systems of musical notation for the bass line of the third verse of the Lamentation of the Holy Wednesday of 1789. Each system consists of two staves: 'b. c.' (basso continuo) and 'b. f.' (basso continuo figured). The first system covers measures 79 to 90, the second system covers measures 91 to 102, and the third system covers measures 104 to 111. The notation includes notes, rests, and figured bass symbols (e.g., b7, 7, 9, 7, 5, #). A vertical dashed line separates the first and second systems. The third system includes a 'Teth' (Tethy) marking above the first measure (c. 104).

Ejemplo 10.25. Línea de bajos del tercer verso de la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1789 de J. Lidón.

Example 10.26 shows two systems of musical notation for the third verse of the *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* of 1797. Each system consists of a bass staff (b. c.) and an alto staff (b. f.). The first system covers measures c. 69 to c. 78, and the second system covers measures c. 79 to c. 89. The bass staff (b. f.) includes figured bass notation below the notes, such as $\flat 7$, $\flat 7$, 7 , \flat , \flat , \flat , $\flat 7$, 7 , 7 , \flat , \sharp , and \flat in the first system, and \flat , $\flat 5$, 7 , 9 , $\flat 9$, 7 , 7 , and \flat in the second system.

Ejemplo 10.26. Línea de bajos del tercer verso de la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1797 de J. Lidón.

Example 10.27 shows three systems of musical notation for the third verse of the *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* of 1808. Each system consists of a bass staff (b. c.) and an alto staff (b. f.). The first system covers measures c. 50 to c. 58, the second system covers measures c. 59 to c. 66, and the third system covers measures c. 67 to c. 73. The bass staff (b. f.) includes figured bass notation below the notes, such as 7 , $\flat 9$, 7 , 9 , $\flat 7$, 7 , $\flat 5$, 9 , 7 , $\flat 7$, and \flat in the first system, \flat , 7 , 7 , 9 , \flat , \flat , $\flat 5$, and $\flat 7$ in the second system, and $\flat 7$, (\flat) , 7 , (\flat) , 9 , 7 , \flat , and \flat in the third system. A section labeled "Teth" is indicated above the third system.

Ejemplo 10.27. Línea de bajos del tercer verso de la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1808 de J. Lidón.

The musical score is presented in three systems, each with two staves: 'b. c.' (basso continuo) and 'b. f.' (basso continuo). The first system covers measures 48 to 53. The second system covers measures 54 to 65. The third system covers measures 66 to 68. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Measure numbers are indicated below the staves. The key signature is one flat (B-flat).

Ejemplo 10.28. Línea de bajos del tercer verso de la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1817 de J. Lidón.

En las lamentaciones de 1789 (y 1807), 1797 y 1817, la primera frase del tercer verso («Peccatum peccavit Jerusalem, propterea instabilis facta est») realiza una modulación con distintos procedimientos y destino. Para 1789, desde Fa menor se alcanza Si bemol mayor a través del tránsito por el tercer grado de Fa menor transformado cromáticamente en la dominante del nuevo tono en un movimiento del bajo por semitonos. En 1797, el movimiento se produce entre Sol menor y Fa menor a través de una dramática detención en la dominante del sexto grado, y en 1817 el paso clave se produce entre los compases 50 y 51 con la transformación del acorde de dominante de La menor en el de tónica de Do mayor. No son los mismos procedimientos, aunque todos ellos incluyen resoluciones irregulares de acordes de séptima de dominante. La lamentación de 1808, sin embargo, no incluye modulación en esta frase, aunque hace uso del expresivo acorde de sexta aumentada para enfatizar el final de la misma (compás 57). Hay que tener en cuenta que el concepto de nueva tonalidad de todas estas frases se corresponde en muchas ocasiones con poco más que la aparición del acorde de tónica o de dominante. Los diferentes procedimientos de transformaciones cromáticas de acordes o resoluciones irregulares hacen transitar la música entre áreas tonales con ocasionales movimientos dominante-tónica que son los que confirman la breve aparición de una nueva tonalidad y que es inmediatamente abandonada antes de consolidarse. Es este un comportamiento inestable, propio de las secciones de desarrollo de otros tipos de composiciones.

La segunda de las frases del segundo verso es de nuevo diferente en las distintas lamentaciones, aunque la modulación y el procedimiento de enlazar acordes de séptima de dominante mediante resoluciones irregulares están presentes en todas ellas. Por ejemplo, en 1789 Lidón opta por enlazar dos de estas armonías situadas a distancia de tercera menor descendente para una nueva y sencilla modulación de Si bemol a Do

menor, pero en 1797 se encuentran a distancia de cuarta. Sin embargo, es más evidente el uso de diferentes procedimientos armónicos para cada lamentación. En 1789 Lidón utiliza acordes de séptima disminuida (compases 93 y 94) como dominante de la dominante de Do menor; en 1797 hace uso del acorde de sexta napolitana —recordemos que Teixidor lo definía como una variante de la asonancia de cuarto orden construida sobre el cuarto grado— para alcanzar la dominante de Do menor previo paso por la sexta y cuarta cadencial; para el caso de 1808 alcanza la dominante de la tonalidad inicial del fragmento tras el acorde de sexta aumentada (compás 61) y, finalmente, en 1817 encadena acordes de séptima de dominante sobre una nota pedal (compás 58).

Esta variedad está presente también en los gestos melódicos, no coincidentes significativamente en todo este tercer verso. Observemos, por ejemplo, los diferentes gestos sobre la palabra «gemens» de la tercera frase. Todos destacan la zozobra y el lamento que esta palabra implica, aunque con diferentes procedimientos. En 1789 Lidón coloca esta palabra en un acorde de séptima disminuida destacando el inestable intervalo de quinta disminuida entre la voz y el bajo instrumental y acentúa especialmente su primera sílaba (ejemplo 10.29). En 1797 utiliza también el intervalo de quinta disminuida con el bajo para el final de esta palabra, pero en este caso una larga nota resuelve por semitono descendente irregularmente el acorde de séptima disminuida y se acompaña de un *rinforzando* generalizado para las cuerdas (ejemplo 10.30). Para el caso de la lamentación de 1808, Lidón alcanza la palabra por resolución irregular de un acorde de séptima de dominante anterior y, nuevamente, con un crescendo en las cuerdas. Además del acento en la primera sílaba, realiza un movimiento descendente de quinta disminuida, uno de los intervalos *lamentables* (ejemplo 10.31). Finalmente, en 1817 destaca la palabra alcanzándola mediante un movimiento cromático ascendente. Esta última lamentación, la de mayor virtuosismo vocal, realiza además para el final de esta frase su momento de mayor lucimiento con un largo melisma (ejemplo 10.32).

The musical score for Example 10.29 is written for a chamber ensemble and a vocal soloist. The ensemble consists of Flute (Fl.), Violins I and II (Vl. I, Vl. II), Viola (Va.), Alto (A.), and Cello/Double Bass (Ac.). The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 96. The vocal line (A.) has the lyrics 'ip - sa au - tem ge - mens'. The instrumental parts provide harmonic support, with various dynamics and articulations. The word 'gemens' is highlighted with a forte (f) dynamic and an accent (>). The Viola part (Va.) has a 'dolce' marking. The Cello/Double Bass part (Ac.) has a 'p' (piano) marking.

Ejemplo 10.29. J. Lidón: *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* (1789), cc. 96-99.

VI. I

VI. II

Va.

A.

Ac.

84

p

rinf.

p

p

rinf.

p

p

poco sf

p

ip - sa au - tem ge - mens

Ejemplo 10.30. J. Lidón: *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* (1797), cc. 84-86.

VI. I

VI. II

Va.

A.

Ac.

67

p

p

p

p

p

ip - sa au - tem ge - mens

Ejemplo 10.31. J. Lidón: *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* (1808), cc. 67-68.

VI. I

VI. II

Va.

A.

Ac.

61

pp

p

f

p

pp

p

f

p

p

p

f

p

f

dolce

ip - sa au - tem ge - mens con - ver - sa est re - tro - r - sum.

Solos

Ejemplo 10.32. J. Lidón: *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* (1817), cc. 61-65.

La lamentación de 1807, por su parte, vuelve a no presentar diferencias significativas en el tercer verso, siendo la más importante la mayor sencillez de la exclamación de la nota *Teth* final de la sección, aunque los movimientos armónicos esenciales para la misma son equivalentes a los de 1789.

La coincidencia de planteamientos vuelve a aparecer en la música para el cuarto verso de las lamentaciones. Como puede observarse en las diferentes líneas de bajos de las tres frases de este verso de cada lamentación (ejemplos 10.33 a 10.36), la densidad armónica y la complejidad de las modulaciones es mucho menor que las dos anteriores secciones, producto de la progresiva claridad que la música parece buscar hacia el final de la obra. Para la primera de las frases de este verso, «Sordes eius in pedibus eius, nec recordata est finis sui» («su inmundicia está en sus faldas, no recuerda su final»), Lidón realiza el mismo procedimiento para cada uno de los dos hemistiquios en que está dividida. El primero presenta un comportamiento estable no modulante que alterna los acordes de dominante y tónica de manera sencilla (compases 113 a 116 en 1789, 93 a 97 en 1797, 76 a 79 en 1808 y 69 a 74 en 1817). Hay que señalar que en la lamentación de 1797 hemos considerado la exclamación de la letra inicial de este verso, *Teth*, dentro de esta última sección, ya que se realiza con el nuevo *tempo* y compás que Lidón utiliza para el cuarto verso. Para el segundo hemistiquio («nec recordata est finis sui»), la música modula de manera muy sencilla, en apenas un acorde, hacia la tonalidad de la segunda frase del verso cuarto.

Ejemplo 10.33. Línea de bajos del cuarto verso de la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1789 de J. Lidón.

Teth

b. c.

b. f.

c. 90 c. 92 c. 93 c. 94 c. 95 c. 97 c. 98 c. 100

7 7 7 7 7 7 7 7 (7)

b. c.

b. f.

c. 101 c. 102 c. 103 c. 104 c. 105 c. 106

9 7 7 7 9 7 7 7

b. c.

b. f.

c. 107 c. 109 c. 110 c. 111 c. 112 c. 113 c. 114 c. 115

7 9 7 7 7 7 7 7

Ejemplo 10.34. Línea de bajos del cuarto verso de la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1797 de J. Lidón.

b. c.

b. f.

c. 76 c. 78 c. 79 c. 80 c. 82 c. 83 c. 85 c. 86 c. 87

7 (7) 7 7 7 7 7 7 7

b. c.

b. f.

c. 88 c. 91 c. 92 c. 93 c. 94

7 7 7 7 7 7 7 7

Ejemplo 10.35. Línea de bajos del cuarto verso de la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1808 de J. Lidón.

Ejemplo 10.36. Línea de bajos del cuarto verso de la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1817 de J. Lidón.

Todas las lamentaciones coinciden en una estabilidad tonal para la última frase del último verso, concluyendo con un tono menor que es siempre un relativo cercano de la tonalidad mayor inicial con la que se construye la brillante sección de la plegaria final de la lamentación. Este texto contiene la súplica de la atención divina para observar las aflicciones sufridas comparadas con el engrandecimiento victorioso del enemigo. Los ejemplos 10.37 a 10.40 muestran cómo Lidón diferencia la referencia al sufrimiento en la palabra «afflictionem» y la grandeza enemiga en las palabras «erectus est enemicus». Mientras las últimas utilizan un estilo heroico o marcial por medio de enérgicos ritmos con puntillos, sobre todo en las obras de 1808 y 1817, para las primeras utiliza nuevamente los movimientos cromáticos (1789, ejemplo 10.37), los descensos por segundas aumentadas y semitonos (1797, ejemplo 10.38), melodías estáticas con disminución del sonido (1808, ejemplo 10.39) o quejumbrosos motivos descendentes imitadores del llano (1817, ejemplo 10.40).

107

VI. I

VI. II

Va.

A.

Ac.

dolce *poco sf* *pp* *f* *p* *sf*

dolce *poco sf* *pp* *f* *p* *sf*

p *sf* *p* *f* *p* *sf*

107

vi - de Do - mi - ne a - fflic - ti - o - nem me - am,

107

p *mf* *p* *sf*

112

VI. I

VI. II

Va.

A.

Ac.

f p f p f p f p f p f p f p f p

f p f p f p f p f p f p f p f p

p f p f p f p f p f p f p

112

quo - ni - am e - rec - tus est e - rec - tus est i - ni - mi cus.

112

p f p f p f p f p f p f p f p

473

85

VI. I

VI. II

Va.

A.

Ac.

85

vi - de Do - mi - ne a - fflic - ti - o - - - - - nem me - am,

89

VI. I

VI. II

Va.

A.

Ac.

89

quo - ni - am e - rec - tus est i - ni - mi - - - - - cus. Todos Je -

mf

sf

ff

Ejemplo 10.40. J. Lidón: *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* (1817), cc. 85-92.

La sección conclusiva con la plegaria final solicitando la conversión de Jerusalén está construida en todos los casos con una armonía sencilla, nunca modulante y que hace uso de los grados primero y quinto fundamentalmente. Una vez concluido el texto de la lamentación y realizado el tortuoso recorrido tonal de las secciones anteriores, solo queda confirmar la tonalidad inicial y construir una sección en donde priman, casi exclusivamente, las últimas muestras de virtuosismo vocal con las que el solista va a concluir su representación. Los ejemplos 10.41 a 10.44 muestran la claridad y sencillez armónica de esta sección.

b. c.

b. f.

c. 141 c. 143 c. 144 c. 148 c. 151 c. 152 c. 153

b7 7 b7 7

b. c.

b. f.

c. 154 c. 156 c. 158 c. 160 c. 162 c. 163

7 7 7 7 7

Ejemplo 10.41. Línea de bajos de la sección final de la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1789 de J. Lidón.

Example 10.42 shows two systems of musical notation for the final section of the *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* of 1797. Each system consists of two staves: a vocal staff (b. c.) and a bass staff (b. f.). The first system covers measures 117 to 128, and the second system covers measures 129 to 137. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (7, #5, b7, b9) indicated below the notes.

Ejemplo 10.42. Línea de bajos de la sección final de la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1797 de J. Lidón.

Example 10.43 shows two systems of musical notation for the final section of the *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* of 1808. Each system consists of two staves: a vocal staff (b. c.) and a bass staff (b. f.). The first system covers measures 96 to 112. The notation includes various accidentals and fingerings (7, b7) indicated below the notes.

Ejemplo 10.43. Línea de bajos de la sección final de la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1808 de J. Lidón.

Example 10.44 shows two systems of musical notation for the final section of the *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* of 1817. Each system consists of two staves: a vocal staff (b. c.) and a bass staff (b. f.). The first system covers measures 93 to 105. The notation includes various accidentals and fingerings (7, b7) indicated below the notes.

Ejemplo 10.44. Línea de bajos de la sección final de la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1817 de J. Lidón.

Para la melodía vocal final, el recurso habitual de Lidón consiste en repetir dos veces la plegaria comenzando con el mismo motivo rítmico para las palabras «Jerusalem, Jerusalem», anacrúsico y con una figura con puntillo en la segunda sílaba, y utilizarlo de nuevo generalmente para la palabra «convertere», igualmente acentuada, desarrollando melismáticamente las primeras sílabas de las palabras «Dominum Deum tuum». La segunda repetición de la plegaria incluye siempre en la primera sílaba de la última palabra la detención para la cadencia virtuosística final del cantante. Valga el ejemplo 10.45 extraído de la lamentación de 1789 —en donde la indicación «a dúo» se refiere a la trompa solista— para observar estas características.

143 A dúo
Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, con - ver - te - re ad Do -

149
- - - - - mi - num De - um tu - um.

155
Je - ru - sa - lem con - ver - te - re ad Do - - - - - mi - num

161 Ad libitum
De - um tu - - - - - um.

Ejemplo 10.45. J. Lidón: *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* (1789), cc. 143-165, alto solista.

Tras el anterior estudio comparativo de las lamentaciones segundas para el Miércoles Santo de Lidón, podemos concluir afirmando que el compositor partía de un plan compositivo previo que incluía tanto procedimientos armónicos como expresivos, muchas veces utilizados de manera idéntica y otras con algunas diferencias en torno a un modelo básico. Evidentemente, es de esperar que este conjunto de procedimientos no fuesen exclusivos de Lidón sino pertenecientes a un estilo que asociaba los afectos del texto con elementos musicales esperados, una música que tuviese como finalidad «penetrar el sentido y la expresión de la letra», tal y como afirmaba el Cardenal Patriarca en febrero de 1817. Con esta idea de un plan compositivo previo y recogiendo cada uno de los procedimientos, casi podríamos desarrollar un «manual de composición» de la época que permitiese a un compositor adecuarse al código musical que un determinado texto exigía. Aún estamos lejos de elaborar adecuadamente, con rigor que incluya el estudio de las obras de muchos otros compositores, este «manual» con los códigos de la música religiosa española de finales del siglo XVIII, pero, no obstante, es ilustrativo recoger en una tabla final (tabla 10.6) los procedimientos utilizados por Lidón en sus segundas lamentaciones del Miércoles Santo para que sirvan a futuras investigaciones. Somos conscientes de que los procedimientos aquí incluidos son solo unos pocos de todos los que probablemente existan en sus lamentaciones, obras ricas en expresión y en lucimiento vocal, y que aspectos interpretativos, casi teatrales, podían acompañar a la ejecución de estas obras, aportando nuevos tópicos o elementos expresivos. En cualquier caso, son un interesante ejemplo de cómo los elementos estructurales o armónicos y los tópicos melódicos están intensamente relacionados, hasta el punto de convertirse los primeros en importantes elementos de expresión y los segundos en puntos de referencia estructural para la composición al aparecer siempre sobre determinados lugares del texto. Probablemente en las lamentaciones de José Lidón encontramos estos dos elementos formando parte indistinguible del área central del gráfico de Agawu más que en ningún otro conjunto de sus obras vocales religiosas.

Texto	Procedimientos musicales
Vau.	Introducción no modulante, uso de armonías de los grados principales, conclusión en semicadencia. Gestos melódicos amplios y aparición del cromatismo.
Et egressus est a filia Sion omnis decor ejus:	Frase en la tonalidad principal, armonías sencillas, uso del segundo o cuarto grado en la palabra «filia».
facti sunt principes ejus velut arietes non invenientes pascua:	Modulación a la tonalidad de la dominante. Tópicos heroicos sobre «príncipes» tras un descenso de tercera en «facti sunt».
et abierunt absque fortitudine ante faciem subsequentis.	Frase en la tonalidad de la dominante. Armonía más compleja y densa que en las frases anteriores.
Zain.	Movimiento armónico de la nueva tónica a su dominante.
Recordata est Jerusalem dierum afflictionis suæ,	Comienzo de la inestabilidad tonal y de las modulaciones continuas haciendo uso de armonías más complejas. Cambio repentino a una tonalidad menor. Movimiento armónico cromático entre sexto o segundo grado y la dominante en la palabra «afflictionis» junto con el descenso cromático y las segundas aumentadas o los saltos de quinta y séptima disminuida en las melodías vocal e instrumentales.
et prævaricationis, omnium desiderabilium suorum, quæ habuerat a diebus antiquis,	Frase modulante. Diferentes armonías sobre pedal de dominante para las palabras «quæ habuerat a diebus antiquis» y movimiento ascendente de la melodía vocal.
cum caderet populus ejus in manu hostili, et non esset auxiliator,	Modulación a una tonalidad menor situada un tono por encima.
viderunt eam hostes, et deriserunt sabbata ejus.	Frase modulante
Heth.	Movimiento de la tónica a la dominante de la tonalidad de la frase anterior a través del acorde de sexta aumentada. Posible nueva sección con compás y <i>tempo</i> diferentes.
Peccatum peccavit Jerusalem, propterea instabilis facta est: omnes qui glorificabant eam spreverunt illam, quia viderunt ignominiam eius: ipsa autem gemens et conversa retrorsum.	Verso sin procedimientos específicos (¿libre?) pero continuamente modulante y con menor densidad armónica. Procedimientos expresivos para la palabra «gemens».
Teth.	
Sordes eius in pedibus eius, nec recordata est finis sui:	Comportamiento estable que alterna acordes de tónica y dominante y modulación sencilla a una nueva tonalidad.
deposita est vehementer, non habens consolatorem:	Reducción de la densidad armónica y modulaciones menos complejas en general para todo el verso.
vide Domine afflictionem meam, quoniam erectus est inimicus.	Estabilidad tonal. Tópicos expresivos de lamento para «afflictionem» y heroicos para «erectus est inimicus»
Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.	Plegaria repetida dos veces. Sencillez armónica y virtuosismo vocal. <i>Cadenza</i> final del solista.

Tabla 10.6. Procedimientos musicales para cada sección del texto correspondiente a una lamentación segunda del Miércoles Santo utilizados por J. Lidón en sus lamentaciones de 1789, 1797, 1807, 1808 y 1817.

Otros elementos expresivos en las lamentaciones

Como hemos podido observar en el anterior estudio y en las observaciones que en el capítulo sexto realizamos para algunos procedimientos de las lamentaciones primeras del Miércoles Santo de 1789, 1797 y 1817, las lamentaciones son obras muy ricas en tópicos expresivos que, además, suelen repetirse con diferentes variantes en los mismos puntos del texto de cada composición. Merece la pena apuntar algunos ejemplos más procedentes de las lamentaciones primera y tercera del Miércoles Santo de los mismos tres años incluidas en las transcripciones del segundo volumen, al cual remitimos para observar cada uno sobre la partitura.

Las tres categorías de tópicos a las que se refiere Raymond Monelle —icono, índice y símbolo— están presentes en estas lamentaciones. Las relaciones icónicas son especialmente frecuentes, o al menos son las más sencilla de detectar. Pongamos como ejemplo el texto «omnes portae ejus destructae, sacerdotes ejus gementes» perteneciente al cuarto verso de la lamentación primera del Miércoles Santo. En las tres composiciones, Lidón diferencia la «destrucción de las puertas» del Templo y el «lamento de los sacerdotes» mediante un cambio de comportamiento que imita los sonidos de cada acción. En 1817 (compases 86 a 91) un matiz *fortissimo* y unas apresuradas semifusas son representativas del estruendo de la destrucción, mientras que unos giros cromáticos a continuación imitan el llanto posterior. En 1797 el procedimiento había sido prácticamente el mismo, contraponiendo unas agitadas fusas con los más blandos tresillos posteriores (compases 95 a 101), mientras que en 1789 Lidón colocaba un ritmo con puntillos en *fortissimo* antes de una indicación *a mezza voce* para el lamento (compases 102 a 108).

Más tópicos icónicos comunes se encuentran en las lamentaciones terceras del Miércoles Santo de los mismos tres años. Así, el verso segundo comienza con el texto «omnis populus ejus gemens», en el cual, como hace en otras ocasiones, Lidón destaca especialmente la palabra «gemens». En las tres ocasiones utiliza una figura blanca acentuada seguida de un semitono descendente, imitando directamente así el sonido del lamento emitido por el pueblo (compás 43 de 1789, 38 y 39 de 1797, y 38 y 39 de 1817). Al comienzo del verso tercero aparece el tópico de los pasos o del movimiento para acompañar el texto «O vos omnes qui transitis per viam», tópico que tiene multitud de expresiones diferentes y de ejemplos en la historia de la música. En el caso de la lamentación de 1789 el desplazamiento de una corchea de los violines respecto a las cuerdas graves imita el efecto de los pasos (compases 70 a 72), mientras que en 1797 una larga escala de dos octavas de extensión en el bajo enmarcada por amplios arpeggios se refiere al hecho del movimiento (compases 61 a 64), aunque en este caso la relación icónica se ha desplazado hacia una relación de tipo indicial en donde el movimiento sonoro es indicativo del movimiento real, aunque no lo imita directamente como en el caso anterior. En 1817 Lidón combina los dos efectos al utilizar la amplia escala descendente de los bajos con el movimiento de dos notas repetidas de los violines (compases 60 a 63).

En esta misma categoría podemos incluir los movimientos melódicos que imitan en su movimiento el significado del texto. Así, el verso cuarto de las terceras lamentaciones del Miércoles comienza con la frase «de excelso misit ignem» («envió el fuego desde las alturas»), donde la palabra «excelso» es destacada por una llegada a una nota aguda en la melodía del solista. En el caso de 1789 y 1797 los violines realizan además agitados movimientos, probablemente representativos del fuego destructor (compases 97 a 99 en 1789 y 88 a 90 en 1797). En la lamentación de 1817 este texto

está expresado con un mecanismo algo más complejo de carácter indicial. Además de la llegada al agudo en la palabra «excelso», las destacadas y largas notas de la voz, las triples cuerdas de los violines y la claridad y fuerza de la armonía expresada por los arpeggios del acompañamiento nos proporcionan una sensación de fuerza y poder que son representativas del poder divino, del cual es índice el fuego enviado desde lo alto.

La frecuente aparición de los ritmos con puntillos junto a matices fuertes y notas acentuadas puede considerarse tanto un índice como un símbolo que alude a la majestuosidad, al heroísmo, a la fuerza o al poder, aspectos todos relacionados entre sí. En el caso del comienzo del primer verso de las lamentaciones terceras del Miércoles Santo, con el texto «Manum suam misit hostis», la referencia al enemigo («hostis») viene siempre acompañada de puntillo, acentos (compás 17 de 1789, 13 de 1797) o también de agitadas fusas (compases 12 y 13 de 1817). El verso tercero contiene otro ejemplo cerca del final en el texto «in die irae furoris sui», en el que las rápidas figuras y los puntillos (compás 77 de 1797) pueden acompañarse de una melodía brusca que llega a abarcar hasta una décima descendente (compases 86 y 87 de 1789 y 75 a 77 de 1817). En estos casos, la agitación o las notas acentuadas son índices de la ira o del odio hacia los enemigos, pero el ritmo con puntillos es una expresión simbólica del poder establecida mediante relaciones más complejas.

Entre las relaciones simbólicas más complicadas se encuentran los procedimientos armónicos utilizados para representar un texto a partir de sus propias características musicales. Pongamos dos casos como ejemplo. El primero pertenece al final del segundo verso de las lamentaciones terceras, con el texto «Vide, Domine, et considera quoniam facta sum vilis» («Mira, Señor, y ve que estoy abatida»). En los tres casos, 1789, 1797 y 1817, ese texto sucede a la llegada a la dominante de un modo menor mediante un acorde de sexta aumentada, pero, en lugar de la esperada aparición de la tónica, la llamada a la atención divina («Vide, Domine») se produce con la armonía del más brillante tercer grado (compás 51 de 1789, 47 de 1797 y 49 de 1817). El segundo ejemplo se encuentra en el texto «infirmata est virtus mea» del verso quinto, también de la tercera lamentación del Miércoles. La debilidad de las fuerzas a la que alude el texto se relaciona con la resolución *burlada* del acorde de séptima de dominante para reconducir la armonía a un más débil sexto grado en los compases 135 y 136 de la lamentación de 1789 y en los compases 126 a 128 de 1817 o con la manera de evitar la resolución del acorde de séptima de dominante del compás 131 de la lamentación de 1797 al retardar el violín primero e introducir el Mi bemol en el bajo. Otro ejemplo de un procedimiento armónico relacionado con la expresión de la pérdida de fuerza se encuentra en los compases 21 y 22 de la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1797, en el texto «et abierunt absque fortitudine» («y anduvieron sin fuerzas») del primer verso, en el cual la licencia de primer orden que efectúa la armonía es representativa de esta pérdida de fuerza, tal y como los teóricos advertían para este tipo de enlace armónico.

Los misereres

Según indica López-Calo, «el Miserere se convirtió, desde comienzos del siglo XVII, y en el giro de pocos años, no sólo en un espectáculo musical, sino en un auténtico espectáculo de masas» y en «una de las máximas “atracciones” populares de todo el año»¹². Con estas palabras, el autor refleja la costumbre de incluir elementos populares

¹² LÓPEZ-CALO, J.: *La música en las catedrales...*, p. 521.

y teatrales en estas composiciones pero, sin embargo, destaca el hecho de que los misereres de Domingo Arquimbau, maestro de capilla de la catedral de Sevilla (1790-1825) tuviesen una concepción nueva al dirigirse hacia una «más moderada, pero más profunda, concepción de la melodía en los solos, y sobre todo hacia una más compleja concepción de unidad entre melodía y sentido coral de la música»¹³, sin hacer uso de los anteriores elementos populares y consiguiendo una mayor sobriedad musical. Si esta es una costumbre generalizada en la práctica compositiva de los misereres de finales del siglo XVIII no estamos en condiciones de asegurarlo, pero sí podemos manifestar que los que compuso José Lidón se ajustan más adecuadamente a esta segunda concepción, como señalamos en el capítulo séptimo al definir los distintos estilos del compositor.

De los siete misereres compuestos por Lidón o atribuidos a él, cinco están escritos para voces solas y acompañamiento de violón: los conservados en el Archivo General de Palacio con fechas de composición de 1769 y 1802, el conservado incompleto en el Monasterio de Guadalupe y los dos del archivo del Santuario de Arantzazu. Ya se comentó con anterioridad el caso de la atribución dudosa de estos misereres conservados en el Santuario de Arantzazu. En su archivo se mantiene la atribución a José Lidón de estas dos obras, a pesar de que no aparece la autoría en las partes conservadas, ya que así constaba en una ficha clasificatoria de una catalogación del archivo realizada en 1930 por Fr. Luis de Basabe, quien pudo tener alguna portada o parte hoy perdida que tuviese tal indicación¹⁴. Ambas composiciones llevan por título *Miserere a cuatro voces*, lo que podría indicar muy probablemente la no utilización de otros instrumentos salvo el acompañamiento, aunque de una de ellas solamente se conservan las partes de tenor y bajo. La otra composición se conserva completa en partes sueltas, para conjunto de tiple, alto, tenor y bajo con acompañamiento, posiblemente realizado por el violón, pero con seguridad pensado también para un instrumento de tecla, dadas las indicaciones de cifrado armónico que contiene y la indicación de «sola la izquierda» del compás 76 de dicha obra (ilustración 10.4). Los otros dos misereres, conservados también en el Palacio Real y con fechas de 1806 y 1815 tampoco son especialmente representativos de una composición pensada para incluir una plantilla instrumental desde el principio. La partitura del *Miserere* de 1806, fechada exactamente el 24 de febrero de ese año, contiene una indicación con letra del propio Lidón que reza «Miserere a 4 voces; alternado entre dos coros a versos, con acompañamiento de dos trompas, dos flautas, fagot y violón, y podrá cantarse con solo el violón, omitiendo los compases de espera en la entrada de cada verso». Por su parte, el *Miserere* de 1815 es realmente una reelaboración del de 1769, prácticamente coincidente en muchos versos y algo más modificado en otros, limitándose en ocasiones a algunos compases introductorios con los instrumentos de viento y pequeñas variaciones melódicas de las voces¹⁵. En cualquier caso, en ningún miserere utiliza Lidón los violines y las violas, instrumentos propios de un estilo brillante y dinámico con el que compone otro tipo de obras. Esta práctica fue compartida también por Antonio Ugena, cuyos dos únicos misereres conservados solo incluyen acompañamiento de violón y, en un caso, flautas, por Francisco Corselli, aunque en su

¹³ *Ibid.*, p. 526.

¹⁴ BAGÜÉS, Jon: *Catálogo del antiguo archivo musical del Santuario de Arantzazu*. Guipúzcoa: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979, p. 148.

¹⁵ Parece este un caso extremo de reutilización de un material antiguo por parte de Lidón. Aunque en otras ocasiones hemos detectado también esta práctica, el *Miserere* de 1815 fue compuesto cuando tenía 67 años, reutilizando el material de cuando tenía tan solo 21 años.

caso también compuso algunos con acompañamiento de violines, y por Francisco Federici, en uno de los dos que se conservan en el Palacio Real.

Al igual que el caso de las lamentaciones, los misereres fueron reutilizados en ocasiones posteriores a la de su composición. La tabla 10.7 muestra esta característica y la plantilla vocal e instrumental de cada uno de los compuestos por Lidón, dejando para el catálogo del volumen II los detalles de signaturas y demás características de cada una de las fuentes y obras.

Fecha	Archivo	Plantilla vocal e instrumental	Reutilización	Observaciones
1769	AGP	A 8 voces (SSAT y SATB) y violón	1815	Se conserva como «borrador»
1802	AGP	A 4 y a 8 voces (SATB duplicado) y violón	-	
1806	AGP	A 4 voces alternando entre dos coros (SATB duplicado), 2 flautas, fagot, 2 trompas y violón	Post. 1815	En lugar de las partes de flauta se conservan dos de clarinete.
1815	AGP	A 8 voces (SSAT y SATB), 2 flautas, 2 fagots, 2 trompas y violón	1818	En lugar de las partes de flauta se conservan dos de clarinete con la fecha 1818.
S. f.	AMG	A 4 voces (SATB) y violón	-	Se conserva incompleto
S. f.	ASA	A 4 voces (SATB) y violón	-	
S. f.	ASA	A 4 voces (¿SATB?) y ¿violón?	-	Solo se conservan las partes de tenor y bajo que llevan la indicación «Miserere a cuatro»

Tabla 10.7. Plantilla vocal e instrumental y reutilizaciones de los misereres conservados de J. Lidón.

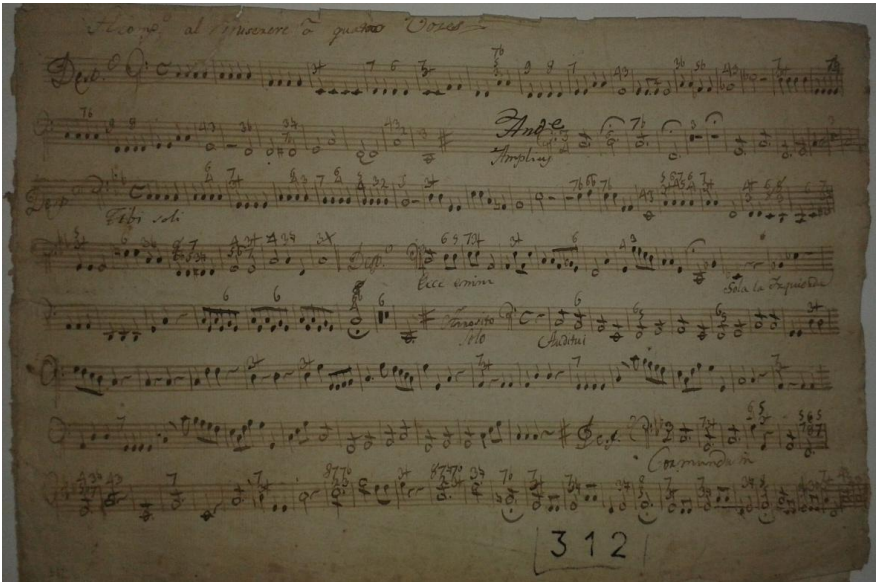


Ilustración 10.3. Acompañamiento del *Miserere a cuatro voces* conservado en el Archivo del Santuario de Arantzazu, sig. Ms. 312.

La diferencia en la instrumentación no es la única diferencia de estas composiciones con las lamentaciones u otras obras de Lidón. En primer lugar, a pesar de utilizar los dos coros en diferentes ejemplos, Lidón no hace uso, o al menos lo hace muy reservadamente, de las intervenciones solistas o a dúo o trío tan frecuentes en otras composiciones corales que hemos tratado. La textura es homofónica a cuatro voces en la prácticamente totalidad de las obras, alternando entre los dos coros cuando la composición es a ocho voces. Además, apenas existen secciones imitativas o contrapuntísticas, salvo algunas entradas para algunos versos, por lo que la claridad sonora y textual es absoluta. Si las lamentaciones se caracterizaban por una acumulación de cromatismos y por líneas melódicas amplias, melismáticas y virtuosísticas, en las correspondientes a los misereres estos comportamientos apenas existen, optando Lidón por líneas sobrias y estáticas acompañadas homofónicamente por los instrumentos de viento en el caso de utilizarse. Respecto a los recorridos tonales, mientras las lamentaciones incluían secciones enteras de continua modulación y obras como los glorias de las misas o las secuencias alcanzaban tonalidades bastante alejadas de la inicial, en los misereres no aparecen otras tonalidades salvo la del primer relativo menor y el quinto (homónimo menor) y, en algún caso, el adjunto de segundo orden, todas tonalidades cercanas e inmediatas a la inicial. Además, prácticamente la totalidad de los versos concluyen en la tonalidad con la que comenzaron, salvo modulaciones a estas tonalidades cercanas.



Ilustración 10.4. Comienzo del Borrador del *Miserere a ocho voces solas* compuesto por José Lidón en 1769 (AGP, Real Capilla, C^a 858, exp. 759).

Un posible factor para las anteriores características es la práctica de cantar en polifonía solamente los versos impares del salmo, dejando los pares para el coro de canto llano, tal y como refleja Lidón en sus partituras. Este hecho impide una continuidad musical entre las diferentes secciones y el poder situar cada una en diferentes tonalidades, como ocurría con otros textos cantados por versos, ya que tras cada fragmento compuesto por el maestro debía seguir el canto llano con la melodía correspondiente. La tabla 10.8 muestra, para el *Miserere* completo de Arantzazu y los de 1796, 1806 y 1815 del Palacio Real, el texto completo del salmo indicando los versos cantados en polifonía o en canto llano, junto con las indicaciones de *tempo*, tonalidades y plantilla vocal como en anteriores tablas, pudiéndose observar esta característica.

Texto	s. f. (ASA)	1769	1806	1815
Miserere mei Deus, secundum magnam, misericordiam tuam.	Despacio Do M Ti, A, T y B	Largo Do M C. I y II	Aire patético Mib M C. I	Aire lento Do M C. I y II
Et secundum multitudinem miserationum, dele iniquitatem meam.	Canto llano	Canto llano	Canto llano	Canto llano
Amplius lava me ab iniquitate mea, et a peccato meo munda me.	Andante Do M Ti, A, T y B	La m – Do m/M C. I	Do m C. II	La m – Do m/M C. I
Quoniam iniquitatem meam ego cognosco, et peccatum meum contra me est semper.	Canto llano	Canto llano	Canto llano	Canto llano
Tibi soli peccavi, et malum coram te feci, ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris.	Despacio Do m Ti, A, T y B	Do M – La m C. I y II	Mib M C. I	Do M – La m C. I y II
Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum, et in peccatis concepit me mater mea.	Canto llano	Canto llano	Canto llano	Canto llano
Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.	Despacio Do M Ti, A, T y B	Do M C. I y II	Do m C. II	Fa M – Do M C. I
Asperges me hysopo, et mundabor, lavabis me, et super nivem dealbabor.	Canto llano	Canto llano	Canto llano	Canto llano
Auditui meo dabis gaudium et laetitiam: et exultabunt ossa humiliata.	Airoso Do M B	Do M – La m C. II	Mib M C. I	Do M – La m C. II
Averte faciem tuam a peccatis meis, et omnes iniquitates meas dele.	Canto llano	Canto llano	Canto llano	Canto llano
Cor mundum crea in me, Deus, et spiritum rectum innova in visceribus meis.	Despacio Do m Ti, A, T y B	Do M Ti, A y T	Do m C. II	Do M Ti, A y T
Ne projicias me a facie tua, et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.	Canto llano	Canto llano	Canto llano	Canto llano
Redde mihi laetitiam salutaris tui, et spiritu principali confirma me.	Andante Do M Ti, A, T y B	Do M C. I y II	Mib M C. I	Fa M C. II
Docebo iniquos vias tuas, et impii ad te convertentur.	Canto llano	Canto llano	Canto llano	Canto llano
Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meae, et exultabit lingua mea, justitiam tuam.	Despacio Do M Ti, A, T y B	La m - Do m C. I	Do m C. II	La m - Do m C. I
Domine, labia mea aperies, et os meum annuntiabit laudem tuam.	Canto llano	Canto llano	Canto llano	Canto llano
Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique: holocaustis non delectaberis.	Airosito Do m Ti, A y B	La m - Do M C. II	Mib M C. I	La m - Do M C. II
Sacrificium Deo spiritus contribulatus, cor contritum, et humiliatum, Deus, non despicies.	Canto llano	Canto llano	Canto llano	Canto llano
Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion, ut aedificentur muri Jerusalem.	Despacio Do m Ti, A, T y B	Do M Ti, A y T	Do m C. II	Do M Ti, A y T
Tunc acceptabis sacrificium justitiae, oblationes, et holocaust, tunc imponent super altare tuum vitulos.	Poco despacio Do M Ti, A, T y B	Do M C. I y II	Do m - Mib M C. I y II	Do M C. I y II

Tabla 10.8. Secciones de los misereres de J. Lidón.

Tal y como se ha comentado y según se desprende de la anterior tabla, los misereres de 1789 y 1815 son coincidentes en muchas secciones, en un nuevo caso de reutilización musical. Para ejemplificar tanto el estilo homofónico de los misereres como algunas transformaciones realizadas en la versión de 1815 se incluyen los ejemplos 10.46 y 10.47, correspondientes al verso tercero del salmo, segunda de las secciones musicales de las composiciones de 1789 y 1815, respectivamente.

Example 10.46 shows a musical score for eight voices (Ti. I, Ti. II, A., T., Ac.) and a violon. The lyrics are: "Am - pli - us la - va me ab i - ni - qui - ta - te i - ni - qui - ta - te me - a,". The music is in C major, 4/4 time, and features dynamic markings: *p*, *f*, *pp*, *mf*.

Ejemplo 10.46. J. Lidón: *Miserere a ocho voces solas con acompañamiento de violón* (1769), cc. 14-19.

Example 10.47 shows a musical score for two choirs (Ti. I, Ti. II), A., T., Ac., and instruments (Fl., Tp., Fg., Violon). The lyrics are: "Am - pli - us la - va me ab i - ni - qui - ta - te i - ni - qui - ta - te me - a:". The music is in C major, 4/4 time, and features dynamic markings: *p*, *dolce*.

Ejemplo 10.47. J. Lidón: *Miserere a dos coros con flautas, trompas, fagotes y violón* (1815), cc. 18-24.

Como puede observarse en los anteriores dos ejemplos para el verso «Amplius lava me», Lidón mantiene la misma armonía para cada compás en las dos versiones.

Fundamentalmente, la versión de 1815 incorpora los instrumentos de viento con pequeños gestos en la introducción de cada verso y en algunas notas largas mantenidas de las voces, proporcionando un ligero incremento del dinamismo de la obra de 1769. Existen además pequeñas variaciones en la melodía de las voces, como la diferente utilización de puntillos de los dos primeros compases con texto que le dan a la versión de 1815 una mayor concisión, un mayor nervio, a la segunda sílaba de la palabra «*amplius*»; el cambio de disposición de la armonía de las voces en la cuarta sílaba de «*iniquitate*», probablemente para un mejor resultado sonoro al incorporar las flautas con la tercera del acorde en la parte superior; o la inclusión de apoyaturas en el tiple primero en la tercera parte del compás 23. Los cambios, no obstante, son pequeños y no afectan a la sensación global de estaticidad y calma que transmiten las dos versiones.

A pesar del estilo utilizado y de la escasez de versos modulantes, Lidón no deja de emplear la riqueza armónica que caracteriza sus composiciones e incluso de efectuar tránsitos internos a otras tonalidades para cada verso. Como ejemplo de este hecho, valgan los esquemas de bajos de las cuatro primeras secciones —versos primero, tercero, quinto y séptimo— del *Miserere* de 1815 (ejemplo 10.48). Para el primero de los versos, Lidón realiza una continuada referencia a la tonalidad de Fa mayor, convirtiendo el acorde de tónica de Do mayor en séptima de dominante. Si su aparición en el compás 3 sirve para construir un encadenamiento de resoluciones dominante-tónica que le lleva de nuevo de vuelta a la tónica de Do mayor en el compás 5, su uso en el compás 12, tras un tránsito por Re menor desde el compás 9, es ya claramente el de dominante de una nueva tonalidad de Fa mayor, aunque al final del fragmento, en el compás 16, retorne al Do mayor inicial. Para el tercer verso, a pesar de comenzar en La menor y concluir en Do mayor, la armonía realiza sucesiones dominante-tónica en las tonalidades de Si bemol mayor, Do menor —tras resolver irregularmente un acorde el acorde de séptima de dominante de Mi bemol mayor— y Fa menor justo al final, de manera que podemos dudar entre una conclusión del fragmento en la tónica de Do mayor, a la que se llega por cadencia imperfecta, o en la dominante de Fa menor, duda jamás resuelta ya que el siguiente verso, el quinto, comenzará directamente en Do mayor tras el canto llano. Si el verso tercero era un buen ejemplo del procedimiento de concatenación de acordes de séptima de dominante, el quinto lo es del uso del acorde de sexta aumentada (compases 30, 31, 34 y 36), procedimiento expresivo probablemente relacionado con el reconocimiento del pecado y la petición de justicia implícitos en el texto. El verso séptimo es uno de los únicos dos de la obra construido en la tonalidad de Fa mayor y hace uso de otro procedimiento armónico expresivo presente en otras obras: una pedal de dominante, primero de Fa mayor en los compases 46 a 48 y luego de Do mayor en los compases 50 y 51, sobre la que fluctúan armonías de quinta y séptima disminuidas, recurso adecuado para colocar el texto «*incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi*» (ejemplo 10.49).

1

b. c.

c. 3 c. 4 c. 5 c. 8 c. 9 c. 10 c. 11

b. f.

b7 b9 7 7 # # #

b. c.

c. 12 c. 13 c. 14 c. 16

b. f.

b b7 7 b7 b9 7 b7 7

3

b. c.

c. 18 c. 20 c. 22 c. 23 c. 25 c. 26 c. 27 c. 28

b. f.

b b5 b5 b7 b b7 (b) b7 (b) b (b)

5

b. c.

c. 29 c. 30 c. 31 c. 32 c. 33 c. 34 c. 35

b. f.

b b 7 b5 [b9] 7 b9 7 7 (b5) 7

7

b. c.

c. 36 c. 37 c. 38 c. 39 c. 40 c. 41 c. 42 c. 44

b. f.

7 (b5) 7 7 # # 7 b7 b7 7

b. c.

c. 45 c. 46 c. 47 c. 48 c. 49 c. 50 c. 50 c. 52

b. f.

7 b b9 b9 7 7 7 7

Ejemplo 10.48. Líneas de bajos de los versos primero, tercero, quinto y séptimo del *Miserere a dos coros con flautas, trompas, fagotes y violón* de 1815 de J. Lidón.

Ejemplo 10.49. J. Lidón: *Miserere a dos coros con flautas, trompas, fagotes y violón* (1815), cc. 46-53.

Para las ediciones musicales incluidas en el segundo volumen, se ha decidido incluir el *Miserere a cuatro voces* conservado completo en el Santuario de Arantzazu. El peor estado de conservación de su fuente y la posibilidad de que pueda llegar a ser confirmada plenamente su autoría por otros documentos han favorecido esta decisión. Además, dicha obra presenta algunas peculiaridades que hacen interesante su elección, ya que algunos rasgos distintivos la diferencian de los misereres conservados en el Palacio Real. Es posible que este hecho suponga añadir más dudas sobre la autoría de Lidón, pero sabemos por otras composiciones que aquellas que el compositor destinaba a una institución distinta a la Real Capilla de Palacio presentan diferencias significativas. En primer lugar, ya se ha comentado previamente la indicación que supone una utilización de un instrumento de tecla para el acompañamiento, pero lo más importante es un comportamiento de las voces algo alejado en ocasiones de la verticalidad homofónica casi absoluta de las otras obras. Un primer ejemplo se encuentra en el final del tercer verso (segunda sección), en el texto «et a peccato meo munda me». Si el *Miserere* de 1815 incluye una momentánea pérdida de la homofonía completa con la intervención a dúo de las voces para las primeras palabras (ejemplo 10.50), el caso del *Miserere* de Arantzazu es más destacado al independizar la entrada de cada una de las voces (ejemplo 10.51). Además, es el único de los misereres completos de Lidón que adjudica a una voz solista una sección entera. Se trata del verso noveno, «Auditui meo», el cual está a cargo de un bajo solista que utiliza una melodía más amplia y virtuosística que la de otras secciones, aunque siempre sin llegar a la complejidad vocal de otras obras de Lidón como las lamentaciones, y que incluye la curiosa indicación «canto torpe», única vez que se ha encontrado entre las obras de Lidón (ejemplo 10.52), nueva prueba, quizás, para dudar sobre la autoría pero posiblemente también una indicación incluida en años posteriores para su interpretación. Un último ejemplo de comportamiento distintivo en este miserere se encuentra en el verso decimoséptimo u octava sección, donde una indicación de tempo ligeramente más rápida se compagina con la utilización de solo tres voces, en las que las

dos más agudas actúan casi todo el verso como una unidad diferenciada de la tercera, el bajo.

Example 10.50 shows a musical score for a choir and basso continuo. The vocal parts are Ti. I, Ti. II, A., T., and Ac. The lyrics are "et a pe-cca-to me-o mun-da me. mun-da me." The score includes dynamic markings *p*, *mf*, and *p*. The Ac. part is marked with *mf* and *p*.

Ejemplo 10.50. J. Lidón: *Miserere a dos coros con flautas, trompas, fagotes y violón* (1815), coro I y acompañamiento, cc. 25-28.

Example 10.51 shows a musical score for a choir and basso continuo. The vocal parts are Ti., A., T., B., and Ac. The lyrics are "et a pe-cca-to me-o mun-da me. mun-da me. mun-da me. mun-da me." The score includes dynamic markings *muy p*. The Ac. part is marked with *muy p*.

Ejemplo 10.51. J. Lidón: *Miserere a cuatro* (s.f.), cc. 35-43.

Example 10.52 shows a musical score for a choir and basso continuo. The vocal parts are B. and Ac. The lyrics are "Au-di-tu-i me-o da-bis gua-di-um da-bis da-bis gua-di-um da-bis" and "gua-di-um et lae-ti-ti-am lae-ti-ti-am et e-xul-". The score includes dynamic markings *Airoso* and *Canto torpe*. The Ac. part is marked with *Airoso* and *Canto torpe*.

Ejemplo 10.52. J. Lidón: *Miserere a cuatro* (s.f.), cc. 92-99.

Según lo que hemos detallado, y recordando los estilos compositivos definidos por Hilarión Eslava para la segunda mitad del siglo XVIII, todos los misereres de Lidón se adecúan al que denominamos como estilo *antiguo*, el cual combinaba los estilos de *imitación*, *coreado* y de *melodía* definidos para la primera mitad del siglo. Para este estilo, Eslava indicaba la utilización de «todos los recursos del arte antiguo, reuniendo a ellos los que ofrecía el moderno, pero usando con cierta sobriedad tanto las verdaderas melodías a solo y dúo como los efectos de la orquesta». En este caso de los misereres, la casi total inexistencia de secciones a solo o a dúo y de instrumentos orquestales nos llevaron a definir un estilo *antiguo homofónico* en el capítulo séptimo, el cual recoge todas las características que hemos estudiado para estas obras.

Si las lamentaciones de Lidón se caracterizan por su virtuosismo vocal, su densidad armónica, un uso continuado de las modulaciones y una importante intervención de los instrumentos, actuando como solistas en algunas ocasiones, el mundo sonoro de los misereres es totalmente diferente, construido a partir de claros bloques homofónicos, de melodías planas y sobrias y de una mayor sencillez en la armonía y en el recorrido tonal utilizado. Tomando ambos géneros de manera conjunta, parece que Lidón quiso representar todos los aspectos expresivos posibles de la celebración del Triduo Sacro de la Semana Santa: desde el sufrimiento, el desconsuelo y la agitación expresados en las lamentaciones a la oración contrita comunitaria y la contemplación calmada y reflexiva de los misereres.

CAPÍTULO XI: VILLANCICOS Y ORATORIOS

Abordamos en este capítulo otras obras religiosas vocales de José Lidón, los villancicos y los oratorios, los cuales comparten una menor relación litúrgica con las funciones de la Real Capilla, así como su carácter escénico y la utilización de textos que no están escritos en latín. A pesar de ser un conjunto minoritario dentro de su obra, en estas obras Lidón experimentó con diferentes estrategias formales, lo que las confiere un gran interés para comprobar el interés del compositor por explotar las peculiaridades de cada género.

Villancicos

Se conservan cinco villancicos compuestos por José Lidón. Probablemente debido a la prohibición desde el año 1750 de que los villancicos fuesen interpretados en la Real Capilla¹ solo dos de ellos parecen haber tenido como destino esta institución y solamente uno se encuentra conservado en el Archivo General del Palacio Real, pensado con toda probabilidad para ser interpretado por los alumnos del Real Colegio. Aunque detallaremos a continuación más características específicas de cada uno, indicamos para comenzar una tabla que recoge el título de cada villancico, la fecha de composición y el archivo y signatura de la fuente correspondiente (tabla 11.1).

Villancico	Fecha	Archivo	Signatura
<i>Villancico general a Nuestra Señora a ocho con violines, oboes obligados y trompas, «Albricias que María en ese trono está»</i>	1773	Real Biblioteca	MUSS-MD-93(9)
<i>Villancico de Inocentes a cinco voces con pequeña orquesta, «Alerta, alerta, compañeros»</i>	s.f.	Biblioteca Nacional de España	MSS/19444
<i>Villancico de los Santos Inocentes a cinco voces con violines, oboes, fagotes, trompas y clarín, «Alerta, alerta, compañeros»</i>	1789	Archivo General de Palacio	Real Capilla, C ^a 862, Exp. 778
<i>Villancico a ocho a Nuestra Señora con violines, oboes, trompas y bajo, «Hoy se obstenta María»</i>	1790	Monasterio de Montserrat	AM 3344
<i>Villancico a ocho para la Bajada de Nuestra Señora con violines, oboes y trompas obligadas, «Hoy desciende María»</i>	1790	Monasterio de Guadalupe	N ^o 437 - leg. 21-34

Tabla 11.1. Villancicos compuestos por José Lidón.

La historia formal del villancico en el siglo XVIII contempla tanto la expansión de las diferentes secciones características de estribillo y coplas heredadas de siglos anteriores, muy ampliadas gracias a la utilización de diferentes combinaciones vocales e instrumentales, como la introducción de tipologías europeas, principalmente italianas, tales como los recitados y las arias, y la de secciones de tipo popular. Ante este amplio panorama, el villancico del siglo XVIII supera las concepciones estructurales y queda definido, según Álvaro Torrente, por su función de composición religiosa en lengua

¹ LOLO, B.: *La música en la Real Capilla de Madrid...*, p. 26.

vernácula², siendo receptor de diversas tradiciones musicales populares, instrumentales, teatrales y religiosas³. Diferentes trabajos han abordado el estudio de los villancicos de autores del siglo XVIII desde el punto de vista formal y destacando las diferentes variantes de la estructura básica de estribillo y coplas junto a formas italianas⁴. En el caso de los villancicos de José Lidón conocidos, la estructura de referencia es la de introducción instrumental, estribillo y coplas con respuesta, aunque todos ellos presentan variantes muy interesantes. La tabla 11.2 muestra la estructura general para cada uno de los villancicos del compositor, aunque son comentados con más detalle posteriormente. Como puede observarse, todos comienzan con una introducción instrumental de mediana extensión a la que sucede una gran sección en la que solos y dúos vocales alternan con el completo de las voces. Tras esta sección aparecen las coplas y las respuestas que contienen el elemento repetitivo característico de los villancicos, salvo en el caso de un villancico con recitado y aria *da capo* para voz solista. El requisito de que la primera parte tras la introducción incluya la música o el texto a repetir tras las coplas, característica que le confiere la denominación de estribillo, no se produce en todas las ocasiones, muestra de la variedad formal antes comentada.

Villancico	Estructura general
Villancico a Nuestra Señora (1773)	Introducción instrumental (36 compases) Estribillo (Ti I - Todos (refrán)- Solos C. I - Todos - Dúo Ti I y A I - Todos - Todos (refrán)) Introducción instrumental para las coplas (9 compases) Copla 1ª (Ti I) - Respuesta (C. I) Copla 2ª (T I) - Respuesta (C. I) Copla 3ª (Ti I) - Respuesta (C. I) Copla 4ª (T I) - Respuesta (C. I)
Villancico de los Santos Inocentes (s. f.)	Introducción instrumental (70 compases) Estribillo: Sección 1ª (Ti I y Coro - Dúo Ti I y II - Coro - Dúo Ti I y II) Sección 2ª (Dúo Ti I y II y Coro (2 veces) - Coro) Sección 3ª (B y Dúo Ti I y II - Coro) Pastoral: Coro Copla 1ª (Ti I) - Respuesta 1ª (Coro) Copla 2ª (Ti II) - Respuesta 1ª (Coro) Copla 3ª (Ti I) - Respuesta 1ª (Coro) Copla 4ª (Ti II) - Respuesta 2ª (Coro) Pastoral: Coro [repetición]

² TORRENTE, A.: «Las secciones italianizantes...», p. 89.

³ TORRENTE, A.: «The villancico in early...».

⁴ Por ejemplo, los relativos a los villancicos de Antonio Soler y de Juan Francés de Iribarren, maestro de la catedral de Málaga (CAPDEPÓN, Paulino: *El P. Antonio soler y el cultivo del villancico en El Escorial*. El Escorial: Ediciones Escorialenses, 1993; SÁNCHEZ, Marta: *XVIII Century Spanish Music: Villancicos of Juan Francés de Iribarren*. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1988).

Villancico	Estructura general
Villancico de los Santos Inocentes (1789)	Introducción instrumental (38 compases) Estribillo: Sección 1ª (Ti I y Ti II, Ti III, A y T) Sección 2ª (B y Dúo Ti I y A) Sección 3ª (Dúo Ti I y Ti II) Sección 4ª (Coro) Copla (Ti I) - Respuesta (Coro - Dúo Ti I y Ti II - Coro) Pastorela: Introducción instrumental (29 compases) Copla 1ª de la pastorela (Ti I) - Respuesta 1ª (Ti I, Ti II, A y T) Introducción instrumental abreviada Copla 2ª de la pastorela (Ti II) - Respuesta 2ª (Ti I, Ti II, A y T) Introducción instrumental abreviada Copla 3ª de la pastorela (Ti I, Ti II, A y T)
Villancico a Nuestra Señora (1790)	Introducción instrumental (32 compases) Estribillo (T I - Todos - Dúo A I y T I - Todos) Copla 1ª (Ti I) - Respuesta 1ª (C. I - Todos) Copla 2ª (T I) - Respuesta 2ª (C. I - Todos)
Villancico para la Bajada de Nuestra Señora (1790)	Introducción instrumental (32 compases) Estribillo (T I - Todos - Ti I, T I y C. II (Ti, A y B)) Recitado y Aria (A I)

Tabla 11.2. Estructura general de los villancicos de J. Lidón.

El villancico a Nuestra Señora de 1773

A pesar de que de uno de los villancicos para los Santos Inocentes no se tiene constancia de la fecha de composición, el primero cronológicamente es probablemente el *Villancico general a Nuestra Señora a ocho con violines, oboes obligados y trompas*, «*Albricias que María en ese trono está*», el cual tiene como única fuente las partes conservadas en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid en las que aparece la indicación del año 1773, lo que sitúa a esta obra como perteneciente al primer periodo de Lidón en la Real Capilla, cuando compagina su labor como maestro de Estilo Italiano y organista de la misma. Durante estos años, el maestro de capilla de las Descalzas Reales era Manuel Mencía y, posiblemente, este villancico es una muestra de la relación de Lidón con otras instituciones durante estos años.

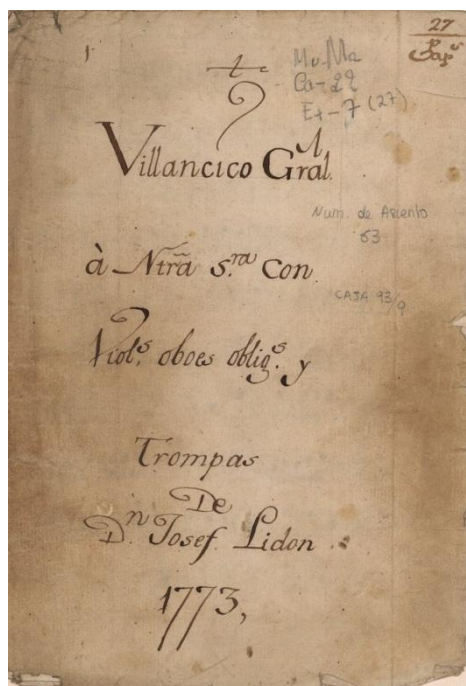


Ilustración 11.1. Portada de las partes conservadas del *Villancico general a Nuestra Señora a ocho con violines, oboes obligados y trompas* (1773) de J. Lidón (RB, MUSS-MD-93(9)).

La tabla 11.3 contiene el texto de las diferentes secciones del villancico, así como su recorrido tonal y los cambios de *tempo*, compás y de la distribución de las voces, pudiéndose consultar su partitura completa en el volumen de ediciones musicales. Este villancico es el que más se ajusta a la estructura tradicional de estribillo y coplas. Tras una introducción instrumental, que ya contiene el tema musical de la primera intervención vocal, el largo estribillo configura una gran primera parte en donde la alternancia de solos y dúos con el *tutti* vocal es la principal característica. Como es habitual en el estribillo, parte de su texto se repite a lo largo de la sección, lo que, recogiendo la denominación utilizada por Paulino Capdepón para los villancicos de Antonio Soler, denominamos aquí como refrán.

Parte del texto del refrán será precisamente el que sirva de respuesta tras cada una de las coplas. La configuración exacta del refrán es, no obstante, algo más compleja que una simple sección que se repite, ya que ni texto ni música son coincidentes las dos veces que aparecen a lo largo del estribillo ni en su forma de respuesta tras las coplas. Así, su primera aparición se produce tras los primeros cuatro versos a cargo del tiple primero solista que expone el tema musical inicial en la tonalidad de Re mayor. Este primer refrán contiene la modulación hasta el tono de la dominante, La mayor, en el cual, cuatro intervenciones de los solistas del primer coro utilizan de nuevo el material temático inicial en la nueva tonalidad. El refrán incluye interesantes efectos expresivos, prácticamente teatrales, como la sucesión de notas dobles de los violines en *fortissimo* para el verso «al armonioso estruendo» con su posterior reducción de sonido junto al cambio a una tonalidad menor para el verso «y dulce suavidad» y una recuperación del movimiento y de la fuerza de la tonalidad mayor para los dos últimos del refrán. Estos mismos efectos se producirán en su segunda aparición, aunque en este caso el recorrido tonal del refrán, junto con la inclusión de más texto, permitirá el retorno al Re mayor inicial.

Texto	Voces	Tonalidad	Tempo	Compás
[Introducción (36 cc.)] ESTRIBILLO Albricias que María En ese trono está Y ostenta para todos Ser Madre de piedad (Refrán)	Instrumental Ti I	Re mayor Re M	<i>Allegro</i>	3/4
Pues da favores Y consuelos da Al armonioso estruendo Y dulce suavidad Del himno y de la voz La trompa y el timbal	C. I y II	Si m - La M La m La M		
El culto prevenid Las almas convocad Que lleguen a ofrecer Que vengan a emplear	Solos C. I	La M - Si m		
Aclamación y aplauso general	C. I y II	Si m - Fa# m		
Pues liberal María Hoy franqueando está Desde ese trono excelso De tanta majestad.	Dúo Ti I y A	La M		
Favor, Auxilio, Gracia Gozo y paz (Refrán)	C. I y II	Re m		
Y todos lograrán Pues da favores Y consuelos da El culto prevenid Las almas convocad Al armonioso estruendo Y dulce suavidad Del himno y de la voz La trompa y el timbal	C. I y II	Re M - Sol M Mi m - Re M Re m Re M		
COPLAS [Introducción (9 cc.)] COPLA 1ª: Coros de la alta gloria Con uniformidad Aplauden su pureza Y gracia original Porque triunfo de tal preeminencia No vieron jamás Y con voces de amor le publican Por muy singular.	Instrumental Ti I	Si m Si m	Despacio	2/4
RESPUESTA El culto prevenid Las almas convocad Al armonioso estruendo Y dulce suavidad Del himno y de la voz La trompa y el timbal	C. I	Re M Re m Re M	<i>Allegro</i>	3/4
COPLA 2ª (T I): Todos los elementos Con reverencia igual Tributan a María Loores más y más Porque ven que a su empíreo divino Sujetos están Pues domina en el fuego y el aire La tierra y el mar.	COPLA 3ª (Ti I): Astros del Cielo empíreo Forman corona real Para ceñir sus sienes Porque su autoridad Reconozca la Corte Celeste Mirando brillar En su frente los claros reflejos De gracia inmortal.	COPLA 4ª (T I): Ya que de su grandeza Vemos la Majestad Y ofrece más que todos Podemos esperar Su favor imploramos humildes Que al fin se verá Conseguido el descanso glorioso De eterno solaz.		

Tabla 11.3. Secciones del *Villancico general a Nuestra Señora a ocho con violines, oboes obligados y trompas* (1773) de J. Lidón.

El dúo de tiple primero y alto solistas desde el verso «Pues liberal María» contiene nuevamente un material que está relacionado con el tema inicial, presentado primero por unos compases instrumentales antes del dúo (compases 121 a 125). Así, el tema inicial del villancico aparece primero en la introducción instrumental, luego en la primera intervención del tiple primero, tras el refrán en las intervenciones solistas al alcanzar la tonalidad de La mayor y por último a dúo en dicha tonalidad. La melodía de cada una de las tres presentaciones no es idéntica, pero puede comprobarse en el ejemplo 11.1 su similitud y relación con el tema inicial al constar de los mismos elementos rítmicos: anacrusa de corchea seguida de corchea con puntillo y semicorchea y negra y un nuevo grupo de corchea con puntillo y semicorchea que se antepone a un descenso de segunda con apoyatura que se repite dos veces. Para la tercera aparición (ejemplo 11.1-c) tres negras preceden al primer grupo de corchea con puntillo y semicorchea, mientras que el segundo está sustituido por un silencio de corchea y corchea, pero los elementos básicos están igualmente presentes. Finalmente, tras el dúo en la tonalidad de La mayor un nervioso pasaje en Re menor para el completo de las voces conectará con la segunda aparición del texto del refrán con el que concluye brillantemente el estribillo.



(a)



(b)



(c)

Ejemplo 11.1. Presentaciones del material temático inicial en la primera intervención solista del tiple primero (a), segunda intervención solista tras el refrán (b) y en el dúo con el alto solista (c) del *Villancico general a Nuestra Señora a ocho con violines, oboes obligados y trompas* (1773) de J. Lidón.

Los villancicos de los Santos Inocentes

En 1789, Lidón compuso el *Villancico de los Santos Inocentes a 5 voces con violines, oboes, fagotes, trompas y clarín*, «Alerta, alerta, compañeros», cuya partitura autógrafa, las diferentes partes instrumentales y solamente dos partes vocales, las de tenor y bajo obligado, se conservan en el Archivo de Palacio. La instrumentación completa del villancico incluye además la viola, violones y órgano que conforman el acompañamiento. Sobre la temática de la festividad de los Santos Inocentes existe otro villancico compuesto por Lidón y conservado en la Biblioteca Nacional: el *Villancico de Inocentes a cinco voces con pequeña orquesta*, «Alerta, alerta, compañeros», que no

contiene indicación de fecha pero que, a juzgar por algunos detalles que analizaremos, consideramos anterior al conservado en el Palacio Real. La partitura del villancico de la BNE tiene en la primera hoja una indicación de Francisco Barbieri: «esta partitura es autógrafa de don José Lidón, maestro de la Capilla Real de S. M. a fines del siglo XVIII» y, tras su rúbrica, la referencia «A-6^a-34», localización de este manuscrito en la biblioteca de Barbieri. Efectivamente, es un volumen encuadernado en piel con caligrafía de Lidón y que incluye su invocación inicial habitual junto con la adecuada para la obra y la festividad a la que iba destinada: «J., M. y Jto. y los Santos Inocentes sean conmigo, Amen». En este caso, la instrumentación del villancico incluye dos clarines, dos trompas, dos violines, dos oboes, viola y acompañamiento. A pesar de la denominación de «villancico a cinco voces» para las dos obras, ambas incluyen la intervención adicional de un bajo solista para cantar una sola sección intermedia en el estribillo. Además, el villancico de 1789 incluye una voz de tiple adicional para muchas intervenciones solistas o a dúo.

Se conservan varios villancicos del maestro de capilla Antonio Ugena compuestos entre 1770 y 1775 y destinados a ser interpretados por el Real Colegio de Niños Cantores en la Real Capilla⁵, probablemente el día de la festividad de Santa Bárbara, identificado como Día de Inocentes por José de Nebra en su informe sobre el Colegio de 1753. Como ya vimos en el capítulo tercero, del año 1789 conservamos varias obras de Lidón que suplieron la inactividad de Ugena de los años finales de la década de 1780, probablemente causada por los conflictos con las autoridades de la Real Capilla. Muy posiblemente estos villancicos de inocentes compuestos por Lidón son una continuidad de una tradición interpretativa de un villancico en la Real Capilla por parte de los colegiales durante esa festividad, cuya temática trataba el terrible edicto del rey Herodes por el que se debía dar muerte a todos los infantes recién nacidos, pretendiendo así acabar con la vida del Niño Jesús⁶.

Las tablas 11.4 y 11.5 contienen, respectivamente, las características de las diferentes secciones del villancico de Inocentes de la BNE sin fechar y el conservado en el Palacio Real de 1789. En ambos villancicos, tras una introducción instrumental, más larga en el primero de ellos, existe una gran primera parte, de carácter muy teatral y dialogante, que alterna solos y dúos con el completo vocal y que está compuesta por diferentes secciones. Tras ella se incluye en los dos casos una *pastorela* o *pastoral*, característica principal de estos dos villancicos, la cual contiene el comportamiento de coplas y respuestas y de retorno a una sección previa tras la última copla, como si se tratase de un villancico dentro de otro. Debido a que la extensa primera parte sucede a la introducción instrumental, antecede a las coplas y respuestas e incluye diferentes combinaciones de voces, la hemos denominado como estribillo, a pesar de que ninguna de sus secciones se repite posteriormente. La denominación de introducción sería también adecuada, pero su larga extensión y el hecho de que en el caso del villancico de

⁵ Se trata de los villancicos *Huid, huid, inocentes* (1770), *En el día de inocentes* (1771), *Dado Herodes* (1773), *Alerta moradores* (1774) y *Herodes enfurecido* (1775), conservados en el Archivo General del Palacio Real. En estos villancicos el texto refleja la interpretación de los colegiales. Por ejemplo, el de 1773 incluye, antes de la pastorela, el texto: «Muertos los inocentes / por un ingrato, / nuestro Real Colegio, / los del aplauso, / con una pastorela / de gusto extraño» y concluye: «Mas proteged la vida / de nuestro Rey amado. / Júbilos le circunden, / prósperos sean sus años, / pues de su vida pende / que por acá vivamos. / Él ha de mantenernos / y él ha de sustentarnos, / y nos haceis felices / si vive tiempos largos».

⁶ Otro dato señala la relación de la festividad de los Inocentes con el Real Colegio. De marzo de 1818 conservamos un resguardo de Lidón de haber recibido la cantidad de 120 reales que era «costumbre dar del fondo de gastos secretos a los niños cantores para un pavo el día de Inocentes» correspondiente al año 1817 anterior (AGP, Real Capilla, C^a 174, Exp. 4).

1789 se incluya una copla tras esta parte y previamente a la *pastorela* favorecen su consideración como estribillo o estribillo-introducción.

Texto	Voces	Tonalidad	Tempo	Compás
Introducción (70 cc.) ESTRIBILLO Alerta compañeros, que hay grande novedad Pues habla y dinoslá Oidla; que en Belén se escucha publicar Infantes inocentes Huid de una crueldad Que un bárbaro tirano Os manda degollar ¡Qué lástima será Que un Niño infante, Que nos es clemente, Expuesto esté al rigor de una impiedad! Dejemos el susto, Y entrando al portal	[instrumental] Ti I Coro Ti I Dúo de tiples Dúo de tiples Coro Dúo de tiples	Re M Re M - La M La M Si m Re M - La M La M - Re M Si m - La m - Re m - La m La M	-	2/4
Con pastorelita De gozo y solaz Al más bello infante Postrémonos ya Huyendo de un fiero Tirano fatal Atención, Oigasé, Que allá va.	Dúo de tiples y Coro Dúo de tiples y Coro Coro	La M La m Fa# m Re M	Allegro	3/8
Ministros de Belén, Las armas preparad, Y de la tierna infancia, Las vidas acabad. ¿Y todos han de ser? La ley es general Porque una vida salve El Niño Celestial Que es vida de otras almas Dígale nuestra fiel sinceridad.	B solo Dúo de Ti II y A B solo Coro	Si m - Re M – Mi m Mi m Sol M Sol M – Si m	Al primer aire	2/4
PASTORAL Trébole, trébole Que naciendo un Infante Trébole, trébole Otro libre ha de estar Guárdele su favor	Ti I, Ti II, A y T	Re M - La M - Re m - La m - Re m - Re M	Aire festivo	6/8

Texto	Voces	Tonalidad	Tempo	Compás
Su favor prodigioso, Sálvele su poder Su poder eficaz.				
COPLA 1ª Perseguir inocencias quiere la maldad; Mas nos da favor Un Palacio Real Donde hay un jazmín Todo celestial Que de las tiranías Nos ha de librar	Ti I	Si m	<i>Andantino</i>	3/4
RESPUESTA ¡Digno es de admirar Que su amor apetezca La captividad!	Ti I, Ti II, A y T	Re M - Si m	<i>Allegro</i>	3/8
«ESTRIBILLO PARA LA 4ª COPLA» Viva sin pesar Repitiendo en su aplauso Nuestra voluntad.	Ti I, Ti II, A y T	Re M - Si m	Al mismo aire	3/8

Tabla 11.4. Secciones del *Villancico de Inocentes a cinco voces con pequeña orquesta*, «Alerta, alerta, compañeros» de J. Lidón conservado en la BNE.

Texto	Voces	Tonalidad	Tempo	Compás
Introducción (38 cc.)	[instrumental]	Re mayor	<i>Allegro</i>	2/4
ESTRIBILLO Alerta compañeros, que hay grande novedad	Ti I			
Pues habla y dinoslá	Ti II, Ti III, A y T			
Oidla, que en Belén se escucha publicar	Ti I	Re M - Si m		
Ministros de Belén, las armas preparad	B	Re M		
Y de la tierna infancia las vidas acabad.		Re M - Mi m		
¿Y todos han de ser?	Dúo de Ti I y A	Mi m		
La ley es general	B	Sol M		
Infantes inocentes, Huid de una crueldad Que un bárbaro tirano Os manda degollar.[Fin]	Dúo Ti I y Ti II	Sol M - Re M		
¡Que lástima será! Que el recién nacido Infante Divino Expuesto esté al rigor De una impiedad.	Ti I, Ti II, Ti III, A y T	Si m - La m - Re M		

Texto	Voces	Tonalidad	Tempo	Compás
COPLA SOLA Perseguir inocencias Quiere la maldad; Mas un Niño grande, Que en el mundo está, Y es como un jazmín Todo celestial Hoy de sus tiranías Nos ha de librar.	Ti I	Si m	<i>Andante larghetto</i>	3/4
RESPUESTA Dejemos el susto Y entrando al portal,	Ti I, Ti II, Ti III, A y T	Re M	<i>Allegro</i>	3/8
Con pastorelita De gusto y solaz	Dúo Ti I y Ti II	La M		
Al más bello Infante Postrémonos ya. Huyendo de un fiero Tirano fatal Atención, oigasé, que allá va.	Ti I, Ti II, Ti III, A y T	La M - La m - Si m - Re M		
PASTORELA Introducción	[instrumental]	Sol m	<i>Andantino</i>	6/8
COPLA 1ª Hoy manifiesta el mundo Un Dios recién nacido El principio de un verbo, Que no tuvo principio. Las sibilas alegres Después de tantos siglos, Ven en Belén cumplirse Todos sus vaticinios	Ti I	Sol M	<i>Allegretto</i>	
RESPUESTA 1ª ¡Oh!, qué cosa tan linda, Tan buena y bella Ya sí repita otro La pastorela	Ti I, Ti II, A y T	Sol M	<i>Allegro</i>	3/4
COPLA 2ª (Ti II) Aquel dichoso pacto Que Dios con Abram [sic] hizo Hoy se cumple en Judea, Según lo prometido. Tres orientales Reyes Reconocen rendidos, En oro, incienso y mirra, El Supremo dominio.	RESPUESTA 2ª (Ti I, Ti II, A y T) Vivan los compañeros Que se han portado Y concluyamos todos Lo comenzado.	COPLA 3ª (Todos) Los tiernos inocentes, De Herodes al edicto, Ofrecen sus gargantas A los fieros cuchillos. Haced que con su sangre Como al pueblo escogido, A la dichosa patria, Nos abran el camino.		

Tabla 11.5. Secciones del *Villancico de los Santos Inocentes a 5 voces con violines, oboes, fagotes, trompas y clarín*, «Alerta, alerta, compañeros» (1789) de J. Lidón conservado en el Palacio Real.

Para el caso del estribillo-introducción, es claro que Lidón reutilizó el material de uno de los villancicos para construir el otro. En primer lugar hay que indicar que las introducciones instrumentales son diferentes y no guardan relación musical, pero la primera intervención vocal del tiple solista sobre el mismo texto en ambas ocasiones evidencia esta reutilización, aunque el acompañamiento instrumental es diferente (ejemplos 11.2 y 11.3).

71

VI. I *muy p* *f* *p* *f* *p*

VI. II *muy p* *f* *p* *f* *p*

Va. *p*

Ti. I 71 A - ler - ta a - ler - ta com - pa - ñe - ros, A - ler - ta com - pa - ñe - ros, que hay gran - de no - ve - dad; sí;

Ac. 71 *muy p* *f* *p*

Ejemplo 11.2. J. Lidón: *Villancico de Inocentes a cinco voces con pequeña orquesta*, «Alerta, alerta, compañeros» conservado en la BNE, cc. 71-78.

39

VI. I *p assai*

VI. II *p assai*

Va. *p*

Ti. I 39 A - ler - ta, a - ler - ta com - pa - ñe - ros, a - ler - ta com - pa - ñe - ros que hay gran - de no - ve - dad, sí;

Ac. 39 *p*

Ejemplo 11.3. J. Lidón: *Villancico de los Santos Inocentes a cinco voces con violines, oboes, fagotes, trompas y clarín*, «Alerta, alerta, compañeros» (1789) conservado en el Palacio Real, cc. 39-49.

La única intervención del bajo solista utiliza el texto que anuncia la ejecución de los inocentes («Ministros de Belén, las armas preparad»), como si se tratase de una autoridad que irrumpe en el diálogo promulgando el fatal edicto. En el caso del villancico de la BNE, esta intervención se sitúa al final del estribillo, justo antes de la *pastorela*, pero en el del Palacio Real se sitúa mucho antes, tras la primera sección dialogante entre el tiple solista y el resto de las voces. La melodía utilizada por el bajo solista no es la misma en los dos villancicos, a pesar de ser amplia y arpegiada en ambos, a imitación de una exclamación. El villancico del Palacio Real incluye una fanfarria instrumental para esta sección en la que destaca la intervención del clarín solista que denota el aspecto teatral del villancico (ejemplo 11.4).

The image shows a musical score for a villancico by José Lidón. It consists of two systems of staves. The first system (measures 77-82) includes staves for Clarinet (Cla.), Trumpet (Tp.), Oboe (Ob.), Violin (VI.), Viola (Va.), Bass (B.), and Acoustic Bass (Ac.). The second system (measures 83-89) includes the same instruments. The key signature is one sharp (F#). The vocal parts (Ac. and B.) enter in measure 83 with the lyrics 'Mi - nis - tros de Be - lén'.

Ejemplo 11.4. J. Lidón: *Villancico de los Santos Inocentes a cinco voces con violines, oboes, fagotes, trompas y clarín*, «Alerta, alerta, compañeros» (1789) conservado en el Palacio Real, cc. 77-89.

Todos los ejemplos de villancicos para los Santos Inocentes de Ugena y los dos de Lidón contienen la sección intermedia denominada *pastorela* —o *pastoral* en el caso del villancico de Lidón de la Biblioteca Nacional—, teniendo algunos de Ugena directamente la denominación de *villancico de pastorela*, por lo que la presencia de esta característica debía formar parte de la tradición de estos villancicos para esa festividad. Algunas características de los villancicos *de pastorela* en el siglo XVIII han sido identificadas por Pilar Ramos⁷, siendo de gran interés recogerlas aquí para corroborar su

⁷ RAMOS LÓPEZ, Pilar: «*Pastorelas and the pastoral tradition in 18th-century Spanish villancicos*», en Knighton, Tess y Torrente, Álvaro (eds.): *Devotional music in the Iberian World, 1450-1800. The villancico and related genres*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007, pp. 283-306.

aparición en los villancicos de Lidón. La primera de ellas es su relación con el ciclo de Navidad, siendo característicos de la celebración de la Epifanía. Aunque esta última no es la celebración para la que los villancicos de Lidón fueron escritos, desde luego tienen una clara relación con una de las festividades navideñas.

Generalmente las *pastorelas* se colocaban en una sección diferenciada intermedia con esta denominación y que se anunciaba por las voces tras otras secciones habituales del villancico. Es el caso de los dos villancicos de Lidón, el conjunto de las voces (sin tener en cuenta el bajo solista) exclama una frase que anuncia la sección posterior, aunque no detalla que se trate de una música pastoril («dígame nuestra fiel sinceridad» para el villancico de la BNE y «atención, oigase, que allá va» para el del Palacio Real). La temática habitual de las *pastorelas* es la pastoril, generalmente con la intervención de una joven pastorcilla que canta una primera sección y es respondida por el coro. Es posible que esto suponga la presencia de una voz femenina, o de que, como indica Pilar Ramos, un cantante se disfrazase con atuendos de mujer. En los villancicos de Lidón, la temática pastoril, inicialmente no relacionada con la ejecución de los recién nacidos, aparece desde el principio ya que la noticia del decreto de Herodes se anuncia entre unos pastores que se dirigen a adorar al portal y que, en ambos villancicos, cantan el siguiente texto:

Con pastorelita
De gusto y solaz
Al más bello Infante
Postrémonos ya
Huyendo de un fiero
Tirano fatal.

El caso de la presencia de la voz «femenina» puede corresponderse con la «voz sola» que incluye Lidón como una sexta voz en el villancico del Palacio Real, que se corresponde con una tesitura de tiple pero que no está identificada como tal y que anuncia al resto de personajes la situación y comienza posteriormente cantando las coplas de la *pastorela*. Además, las *pastorelas* solían incluir importantes aspectos teatrales, lo que hemos podido corroborar con la intervención del bajo solista.

Aunque no se corresponden con un tipo de versos específicos, parece haber una mayor presencia de versos heptasílabos y pentasílabos en las *pastorelas*. Es este el caso de los versos de las dos *pastorelas* de Lidón, heptasílabos para el villancico de la BNE y con presencia también de pentasílabos en las respuestas de las coplas de la *pastorela* del villancico del Palacio Real.

En lo referente a la propia música de las *pastorelas*, Pilar Ramos describe la utilización de un *tempo* moderado, generalmente *andante*, *andante expresivo* o *andante moderato*, una sencillez armónica, de bajos repetidos y con una gran presencia de bordones o notas pedales en el acompañamiento, hecho relacionado con instrumentos característicos del mundo pastoril como las gaitas. El compás característico de las *pastorelas* es el de 6/8, con aparición también frecuentemente del 12/8, y determinados grupos rítmicos son frecuentes, siendo el grupo corchea con puntillo-semicorchea-corchea el más característico. Los ejemplos 11.5 y 11.6 muestran el comienzo instrumental de las *pastorelas* del villancico de la BNE y del Palacio Real, respectivamente, en los cuales pueden observarse las características anteriores. Aunque el *aire festivo* de la primera suponga probablemente un *tempo* más rápido, el uso del

6/8, de notas pedales y de una sencillez general en armonía y acompañamiento es evidente. En ambos casos, la plantilla instrumental prescinde de los clarines o del clarín solista para esta nueva sección.

Aire festivo

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

Ac. contrab., org., violón

tré - bo-le;

Ejemplo 11.5. J. Lidón: *Villancico de Inocentes a cinco voces con pequeña orquesta*, «Alerta, alerta, compañeros» conservado en la BNE, cc. 1-6 de la *pastoral*.

Andantino

Tp.

Ob.

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

Ac.

sotto voce

sotto voce

dolce

dolce pizz.

p

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 7 to 13, and the second system covers measures 14 to 15. The instruments are listed on the left: Tp., Ob., VI. I, VI. II, Va., Fg., Ac., and Violones. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), *sf* (sforzando), *dolce* (dolce), and *rinf.* (rinforzando). The Violones part at the bottom consists of a series of sustained chords.

Ejemplo 11.6. J. Lidón: *Villancico de los Santos Inocentes a cinco voces con violines, oboes, fagotes, trompas y clarín*, «Alerta, alerta, compañeros» (1789) conservado en el Palacio Real, cc. 1-20 de la *pastorela*.

En el villancico de la BNE, la *pastorela* comienza con una sección en 6/8 para el coro de las cinco voces. Es una larga sección de 64 compases que recorre las tonalidades de Re mayor, La mayor, Re menor y La menor concluyendo en la tonalidad inicial y que hace un gran uso de las notas pedales. Al final de esta sección, el propio Lidón escribe «a la repetición de esta, se da fin al villancico», indicando que esta sección concluía también la *pastorela* —y el villancico completo— tras las coplas, actuando así como un auténtico estribillo tras el estribillo-introducción anterior. Tras esta primera sección, comienzan las coplas, con un cambio de compás a 3/4 y en la tonalidad de Si menor. En este punto es donde hay una primera evidencia que apunta a que el villancico de la BNE es anterior al del Palacio Real. El texto inicial de esta

primera copla —único, por otra parte, incluido en la partitura ya que no aparecen los textos de las otras coplas— comienza con una primera estrofa compuesta por los versos siguientes:

Perseguir inocencias,
Quiere la maldad,
Mas nos da favor
Un Palacio Real
Donde hay un jazmín
Todo celestial.

Aunque no parece una crítica deliberada, es posible que Lidón considerase arriesgado en algún momento mencionar el Palacio Real junto a la maldad o la tiranía de los otros versos. Dada la fecha de 1789 del otro villancico, probablemente este fuese compuesto el mismo año o el anterior, años, en cualquier caso, de alta inquietud política en Europa. Quizás por ello el texto de tres versos de esta estrofa está corregido debajo, con escritura rápida y con otra tinta, al siguiente:

Perseguir inocencias,
Quiere la maldad,
Mas un Niño grande
Que ha nacido real
Pues es un jazmín
Todo celestial.

La melodía de estas coplas de la *pastorela* del villancico de la BNE sirvió claramente de modelo para la copla sola que se incluye tras el estribillo-introducción del villancico de 1789. En este segundo villancico está un poco más expandida, repitiendo dos veces el primer verso e incluye ya la modificación anterior del texto desde el principio (ejemplos 11.7 y 11.8).

6
Per - se - guir i - no - cen - ci - as quie - re la mal - dad;

11
mas nos da fa - vor un Pa - la - cio Real,
[un Ni - ño Gran - de que ha na - ci - do]

Ejemplo 11.7. J. Lidón: *Villancico de Inocentes a cinco voces con pequeña orquesta*, «Alerta, alerta, compañeros» conservado en la BNE, cc. 6-14 de la copla primera de la *pastoral*, tiple primero.



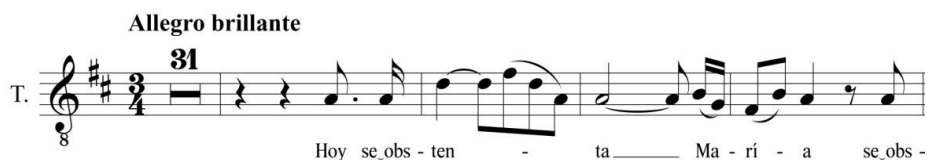
Ejemplo 11.8. J. Lidón: *Villancico de los Santos Inocentes a cinco voces con violines, oboes, fagotes, trompas y clarín*, «Alerta, alerta, compañeros» (1789) conservado en el Palacio Real, cc. 177-187 de la copla sola, tiple primero.

Tras la copla primera del villancico de la BNE, Lidón incluye una respuesta a la que denomina «estribillo», ya que indica al final: «se repiten las coplas y este estribillo, 2 veces y a la 3ª vez solo la copla; con el estribillo que sigue». A continuación escribe una cuarta respuesta o estribillo para la cuarta y última copla y, según la indicación anterior de la primera sección de la *pastorela*, debe comenzarse esta desde el principio y concluir toda la composición.

Una nueva prueba, y más concluyente, de que el villancico de la BNE es anterior se encuentra al final de la partitura tras este cuarto estribillo. Como borrador de una nueva versión del villancico, Lidón incluye unos cuantos compases iniciales de un «Ritornelo sinfónico para la entrada al villancico de inoc[entes]». Tras un primer intento de cuatro compases, tachado, incluye seis compases de uno nuevo que deja también sin continuación. Ambos se encuentran en la tonalidad de Re mayor y en compás de 2/4, pero no son coincidentes con la introducción instrumental definitiva que aparece en el villancico de 1789 del Palacio Real. A continuación del inicio de este *ritornello*, aparece un borrador del comienzo de la sección que comienza con los versos «dejemos el susto / y entrando al portal» del villancico del Palacio Real. Existen pequeñas diferencias entre este borrador y la versión definitiva, pero mantiene la misma melodía en todas las voces y la presencia del dúo previo al comienzo de la *pastorela* del segundo villancico. A continuación, incluye diez compases, también como borrador, del comienzo de la *pastorela* de 1789, aunque con instrumentación de dos flautas, violines, viola, dos fagots y acompañamiento. Las flautas no son exactamente iguales a los oboes que las sustituirían definitivamente, al imitar la música de los fagots en el segundo compás. Parece entonces que Lidón, tras componer el primer villancico, quiso hacer otra versión con una introducción instrumental más corta, una reordenación más adecuada de las secciones del estribillo-introducción en el que destacaba más el papel del clarín solista y tras el cual colocó la melodía de la copla utilizada en el primero. Además incluyó la advertida modificación del texto y compuso una nueva *pastorela* formada por una más larga introducción instrumental y comenzando la parte vocal directamente con unas nuevas coplas con sus respuestas. Esta segunda versión es la que quedó conservada en el archivo del Palacio Real, mientras que la otra pasó a manos de Barbieri en algún momento. Desconozco si esta primera versión llegaría a ser interpretada finalmente, aunque Lidón deja indicaciones concretas para realizar las copias en la partitura: «se copiarán duplicadas las partes, en lo que sea coro; y en las coplas alternan el tiple 1º y el 2º, cada uno la suya».

Los villancicos a Nuestra Señora de 1790

Del año 1790 son dos villancicos completamente relacionados entre sí y en los que Lidón volvió a reutilizar material para un segundo villancico. El primero es el *Villancico a ocho a Nuestra Señora con violines, oboes, trompas y bajo* «Hoy se obstenta María» conservado en el monasterio de Montserrat y procedente de la Capilla del monasterio de la Encarnación de Madrid, tal y como indica la fuente de la tabla 11.1. El segundo es el *Villancico a ocho para la Bajada de Nuestra Señora con violines, oboes y trompas obligadas* «Hoy descende María», conservado en el archivo del monasterio de Guadalupe. En ambos casos la plantilla vocal consta de un coro agudo de solistas (dos tiples, alto y tenor) y de un coro segundo con las demás voces (tiples, altos, tenores y bajos). El estribillo de ambos villancicos es prácticamente idéntico salvo un cambio de texto que Lidón realizó en el segundo para ser interpretado en el monasterio de Guadalupe. Tras el estribillo, el primer villancico continúa con unas coplas a solo de tiple y tenor alternativamente con respuesta de todo el coro, mientras que el villancico de Guadalupe incluye un recitado y aria para alto solista. Una comparación del comienzo de la primera intervención vocal del estribillo muestra claramente la completa similitud de las melodías (ejemplos 11.9 y 11.10).



Ejemplo 11.9. J. Lidón: *Villancico a ocho a Nuestra Señora con violines, oboes, trompas y bajo* «Hoy se obstenta María», cc. 32-35 del estribillo, tenor primero.



Ejemplo 11.10. J. Lidón: *Villancico a ocho para la Bajada de Nuestra Señora con violines, oboes y trompas obligadas* «Hoy descende María», cc. 32-35 del estribillo, tenor primero.

Las fechas coincidentes de las fuentes de ambos villancicos no nos permiten determinar cuál de las dos versiones es anterior, aunque consideramos como hipótesis que la versión para Madrid es inicial. Probablemente Lidón, tras ser nombrado recientemente vicemaestro de la Real Capilla, recibió el encargo o la propuesta —con seguridad a través de su hermano Lorenzo, organista en Guadalupe— de componer un villancico para la devota celebración de la Bajada de la Virgen del trono a la iglesia en el monasterio de Guadalupe del 6 de septiembre de 1790⁸. Para ello, Lidón reutilizó el que había compuesto ese mismo año para el monasterio de la Encarnación, cambiando el texto por otro que hacía alusión a este rito y a las tierras extremeñas y añadiendo un

⁸ La fuente del monasterio de Guadalupe conserva partes de trompa y de clarinete no originales de Lidón y fechadas en 1881, indicativas de que esta composición se siguió utilizando para esta celebración especial del monasterio en fechas muy posteriores al fallecimiento del compositor.

recitado y un aria, los cuales pudieron ser nueva composición o una reutilización de otra obra anterior por él compuesta⁹.

Comencemos por el villancico de Montserrat, cuya división por secciones se muestra en la tabla 11.6. Se trata de un villancico muy interesante porque, aunque su estructura responde a la característica de una introducción instrumental, estribillo y coplas con respuesta, en ella se combina la utilización de las cuatro estrofas del himno *O gloriosa Virginum*, correspondiente a la hora de de Laudes del oficio de Nuestra Señora y el cual, como vimos en su momento, fue utilizado por Lidón para una de sus seis fugas sobre himnos latinos y para la misa del año 1788.

Texto	Voces	Tonalidad	Tempo	Compás
Introducción (32 cc.)	[instrumental]	Re M	<i>Allegro brillante</i>	3/4
ESTRIBILLO				
Hoy se obstenta María Desde ese altar supremo Repartiendo favores Llenando de consuelo; A los pechos leales, El sagrado hemisferio La universal Iglesia, Y a todo el mundo entero.	T I			
Gracias mortales La tributemos Y ante sus pies rendidos, Con humilde respeto, Por tan alta fortuna Ofrezcan nuestros pechos En himnos y canciones Debidos obsequios.	C. I y C. II			
Pues en sonoras voces Y acordes instrumentos	A I, T I			
En cánticos unidos Y afinados acentos Entonemos alegres Y gozosos cantemos	C. I y C. II			
O Gloriosa Virginum, Sublimis inter sidera, Qui te creavit, parvulum Lactente nutris ubere.	C. I y C. II	Re m - Re M Himno en bajos		
COPLA 1ª Lo que la triste Eva Perdió por la manzana Hoy nos vuelve la Madre Del Autor de la Gracia	Ti I	Re m	<i>Andante</i>	C

⁹ Recordemos que tan solo tres años antes Lidón ha compuesto la zarzuela *El Barón* y arreglado un aria para la casa de Benavente.

Texto	Voces	Tonalidad	Tempo	Compás
RESPUESTA 1ª Sigamos el himno, Sigamos nuestras gracias, Sigamos los obsequios, Siga la alabanza.	C. I	Re m	<i>Allegro</i>	3/4
Tu regis alti janua, Et aula lucis fulgida, Vitam datam per Virginem, Gentes redemptæ plaudite.	C. I y II	Re m - Re M Himno en bajos		
COPLA 2ª (T I) Es María del Cielo Segura puerta franca, Y de la Luz Eterna, La esclarecida casa.	RESPUESTA 2ª (Todos) Sigamos el himno, Jesu, tibi sit gloria, Sigamos nuestras gracias, Qui natus es de Virgine, Sigamos los obsequios, Cum Patre et almo Spiritu, Siga la alabanza. In sempiterna sæcula. Amen.			

Tabla 11.6. Secciones del *Villancico a ocho a Nuestra Señora con violines, oboes, trompas y bajo* «Hoy se obstenta María» de J. Lidón conservado en el monasterio de Montserrat.

Tras la introducción instrumental, el estribillo comienza con la intervención del tenor primero y con el texto que tiene algunas variaciones para las dos versiones. Todo el estribillo está compuesto por 22 versos heptasílabos (salvo los versos noveno y décimo que son pentasílabos), los ocho primeros cantados por el solista, y por los cuatro versos octosílabos de la primera estrofa del himno *O gloriosa Virginum*. En esta última sección del estribillo, Lidón utiliza la misma estrategia que en la misa, colocando la melodía original del himno en los bajos del coro segundo, aunque en este caso, el acompañamiento de violines es mucho más activo que en el caso de la misa, tal y como muestra el ejemplo 11.11.

511

Ejemplo 11.11. J. Lidón: *Villancico a ocho a Nuestra Señora con violines, oboes, trompas y bajo* «Hoy se obstenta María», cc. 118-128 del estribillo.

512

Texto de la estrofa 2ª del himno <i>O gloriosa Virginum</i>	Traducción al castellano	Coplas 1ª y 2ª del villancico
Quod Eva tristis abstulit, Tu reddis almo germine,	Lo que nos quitó la triste Eva Nos lo devuelves con tu santo fruto,	Lo que la triste Eva Perdió por la manzana Hoy nos vuelve la Madre Del Autor de la Gracia.
Intrent ut astra flebiles, Coeli recludis cardines.	Para que entren los llorosos hijos Abres las puertas del Cielo.	Es María del Cielo Segura puerta franca, Y de la Luz Eterna, La esclarecida casa.

Tabla 11.7. Comparación de las coplas del *Villancico a ocho a Nuestra Señora con violines, oboes, trompas y bajo* «Hoy se obstenta María» de J. Lidón con la segunda estrofa del himno *O gloriosa Virginum*.

La tabla 11.8 contiene la división por secciones y diferentes parámetros musicales para el *Villancico a ocho para la Bajada de Nuestra Señora con violines, oboes y trompas obligadas* del monasterio de Guadalupe. La música de la introducción y el estribillo es la misma que en el anterior villancico y puede observarse el cambio textual que hace mención al descenso de María y al «país extremeño». Tras el estribillo, el alto solista canta un recitado acompañado en el que el canto alterna con las intervenciones instrumentales de los violines, como en otros recitados acompañados de Lidón. El texto del recitado combina versos endecasílabos, heptasílabos y pentasílabos, pero el aria siguiente utiliza dos estrofas de versos todos pentasílabos. Se trata de un aria *da capo* construida en la tonalidad de Fa mayor para la primera sección, la cual utiliza la primera de las dos estrofas, y en Do menor para la segunda y central, repitiéndose, tras la segunda estrofa, el texto completo en la tonalidad inicial de Fa mayor. El ejemplo 11.12 muestra el incipit vocal del aria de este villancico.

A.

Musical notation for exercise A. It consists of a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo/meter marking is 30. The melody starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a dotted quarter note F#4, an eighth note E4, a quarter note D4, a half note C4, a quarter note B3, a dotted quarter note A3, an eighth note G3, a quarter note F3, and ends with a whole rest. The lyrics are "Co - mo la au - ro - ra Co - mo la au - ro - ra".

Ejemplo 11.12. J. Lidón: *Villancico a ocho para la Bajada de Nuestra Señora con violines, oboeses y trompas obligadas*, cc. 1-34 del aria, alto primero.

Texto	Voces	Tonalidad	Tempo	Compás
Introducción (32 cc.)	[instrumental]	Re mayor	<i>Allegro brillante</i>	3/4
ESTRIBILLO				
Hoy desciende María	T I			
Desde su trono regio				
A repartir favores,				
A llenar de consuelo				
El pueblo y sus comarcas,				
El país extremeño,				
La religiosa España,				
Y todo el mundo entero.				

Texto	Voces	Tonalidad	Tempo	Compás
Gracias mortales La tributemos Y ante sus pies rendidos, Con humilde respeto, Por tan alta fortuna Ofrezcan nuestros pechos En himnos y canciones Debidos obsequios.	C. I y C. II			
En cánticos unidos Y afinados acentos Entonemos alegres Y gozosos cantemos	C. I y C. II			
O Gloriosa Virginum, Sublimis inter sidera, Qui te creavit, parvulum Lactente nutris ubere.	Ti I, T I, C. II (solo Ti, A y B)	Re m - Re M	Mismo tempo	3/4
RECITADO CON ACOMPAÑAMIENTO San Juan os vio en el Cielo revestida del claro Sol radiante, coronada de estrellas y ceñida a vuestros pies la luna más brillante. Gala bien merecida A la Madre de Dios Y nuestro amparo Pero en portento Raro del arte humano Ya asombroso ingenio Por debido convenio Hoy el mundo os ofrece Otro vestido si no como el del Sol Muy parecido.	A I	-	Allegro Despacio	C
ARIA Como la aurora Con el rocío El verde prado Bordado va Así, Señora, De tu vestido Rico y lucido El digno manto Nos cubrirá	A I	Fa M Do m	Allegro cómodo	3/4

Tabla 11.8. Secciones del Villancico a ocho para la Bajada de Nuestra Señora con violines, oboes y trompas obligadas «Hoy desciende María» de J. Lidón conservado en el monasterio de Guadalupe.

Aunque no existe una relación evidente entre la música de las coplas del villancico de Montserrat y la del aria del de Guadalupe, no podemos pasar por alto una cierta similitud entre sus introducciones instrumentales. Aunque no comparten el compás ni la tonalidad (Re menor en el caso de las coplas y Fa mayor para el aria) ambas

introducciones comienzan con un grupo corchea con puntillo-semicorchea que utiliza el primero y el quinto grado de la escala correspondiente, seguido de un ascenso hasta el tercer grado y un descanso en el primero grado en el segundo compás, como si Lidón partiese de una versión en el relativo mayor de la introducción de las coplas para componer el aria (ejemplos 11.13 y 11.14). Posteriormente no se mantienen las similitudes.



Ejemplo 11.13. J. Lidón: *Villancico a ocho a Nuestra Señora con violines, oboes, trompas y bajo* «Hoy se obtenta María», cc. 1-4 de las coplas, violín primero.



Ejemplo 11.14. J. Lidón: *Villancico a ocho para la Bajada de Nuestra Señora con violines, oboes y trompas obligadas*, cc. 1-3 del aria, violín primero.

Como hemos visto, solamente uno de los villancicos de Lidón contiene una sección con recitado y aria, pero el hecho de disponer de tan pocos ejemplos de este género en su catálogo y de la reutilización del material por parte de Lidón en dos de ellos, no permite concluir con seguridad cuál era la tipología preferida por el compositor. Aun así, todos ellos muestran variantes y peculiaridades interesantes respecto a la tipología básica. Como hemos podido comprobar en otro tipo de composiciones, Lidón presta una especial atención al planteamiento formal general de sus composiciones, hecho que corroboramos especialmente en sus cinco villancicos.

Oratorios y cantatas

A pesar de contar con muy pocos ejemplos, la música escénica de José Lidón —ya sea de carácter religioso o no— es de gran interés al permitir el estudio de tipologías compositivas diferentes a las utilizadas habitualmente por el compositor en sus obras destinadas al funcionamiento litúrgico anual de la Real Capilla. Así, podemos estudiar el uso de tipos italianos, como los recitados —tanto los secos como los acompañados— y arias, que, salvo en el caso del villancico conservado en el monasterio de Guadalupe, no forman parte de los planteamientos compositivos de otras obras religiosas.

Conservamos completas las partituras autógrafas de Lidón de dos oratorios para diferentes voces y acompañamiento orquestal: el *Oratorio a Santa Bárbara a cuatro con violines, oboes, flautas, viola y trompas* compuesto en el año 1775 y la *Cantata sacra a cuatro voces y grande orquesta; traducción del salmo 17 Diligam te Domine en idioma italiano*, sin indicación de fecha. Tenemos constancia, además, de que Lidón compuso un *Oratorio al Santísimo Sacramento*, cuya partitura no ha sido localizada, que fue interpretado en Madrid en 1804 y que muestra la colaboración del compositor con la capilla del monasterio de la Encarnación:

En la Real Octava que a la Madre de Dios del Carmen de Calzados de esta Corte consagran nuestros Augustos Monarcas y Real Familia y da principio hoy 16 del presente, se cantará por la Real Capilla de la Encarnación, el día 17 a las 5 de la tarde, un Oratorio Sacro al Santísimo Sacramento, obra de D. Josef Lidón. El 18, otro a la Santísima Virgen, obra del maestro Ita [sic]; y el 21 otro a la misma Señora, compuesto por Ducasi, nuevo en esta corte; lo que se anuncia al público¹⁰.

El 21 de julio del año siguiente se volvió a cantar en la Iglesia de los Carmelitas Calzados por la Real Capilla de la Encarnación un *Oratorio Sacro al Santísimo Sacramento*, «obra original de D. Josef Lidón, maestro de la Real Capilla de S.M.» junto a otro *Oratorio Sacro a la Santísima Virgen* de Ignacio Ducasi, que ya era maestro de capilla de la Encarnación¹¹. Lo más probable es que ambos oratorios fuesen los mismos que se interpretaron para la celebración del año anterior, aunque es algo que no puede asegurarse sin la localización de la partitura.

Junto a estas obras, debe considerarse el *Salmo de David* «Oye, Señor, mi súplica», pequeña cantata para voz de tiple y acompañamiento de fortepiano, obra, nuevamente, sin indicación de fecha.

El Oratorio a Santa Bárbara

En la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid se conserva el manuscrito de la partitura autógrafa completa del *Oratorio a Santa Bárbara a cuatro con violines, oboes, flautas, viola y trompas* de José Lidón compuesto en el año 1775. Ni el título anterior, ni la fecha, ni la autoría del músico aparecen en dicha partitura, que está catalogada como anónima en dicha biblioteca¹². Esto es debido a que para su encuadernación sufrió la mutilación de su parte superior, lugar habitual donde Lidón incluye el título y demás información de sus composiciones. Sin embargo, puede observarse el comienzo de la invocación «J[esús], M[aría] y J[osep]h» que Lidón suele colocar en el extremo superior izquierdo de la primera página de sus partituras. La caligrafía es, sin duda alguna, la de José Lidón, lo que nos permite desde un principio relacionar esta partitura con un oratorio a Santa Bárbara del compositor que recoge el inventario del Real Colegio de 1781¹³. La confirmación definitiva de la autoría y de la fecha de composición la proporcionan las partes de viola y trompa segunda que se conservan en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid¹⁴ —coincidentes plenamente con la música de la partitura de la Real Biblioteca— y el libreto conservado en la Biblioteca de Castilla-La Mancha¹⁵. Mientras las partes instrumentales indican el título de *Oratorio a Santa Bárbara a cuatro con violines, oboes, flautas, viola y trompas*, habitual entre las denominaciones de las obras que suele utilizar Lidón, el libreto indica también el lugar de representación y la fecha exacta: *Oratorio que se ha de cantar en el Real Colegio de su Majestad al iris de Paz la Gloriosa Virgen y Mártir Santa Bárbara, como patrona y titular en el día 4 de diciembre de este año de 1775. Puesto en música por Don Josef Lidón, organista de la Real Capilla y Maestro de dicho Colegio*.

¹⁰ *Diario de Madrid* del 16 de julio de 1804.

¹¹ *Diario de Madrid* del 20 de julio de 1805.

¹² RB, MUS-MSS-0682.

¹³ AGP, Carlos III, leg. 241.

¹⁴ RCSMM, M-60. Es posible que esta fuente del Conservatorio de Madrid provenga del traspaso de música que por solicitud de Arrieta se realizó desde el Palacio durante el reinado de Amadeo de Saboya (ORTEGA, J.: «La música en la Corte...», vol. I, p. 250).

¹⁵ Toledo, Biblioteca de Castilla-La Mancha, sig. 4-23096 (10).



Ilustración 11.2. Comienzo del *Oratorio a Santa Bárbara* de J. Lidón (RB, MUS-MSS-0682).

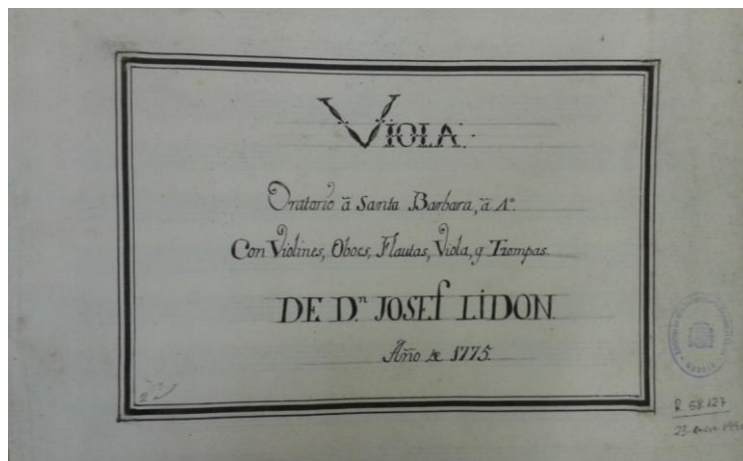


Ilustración 11.3. Portada de la parte de viola del *Oratorio a Santa Bárbara* de J. Lidón (RCSMM, M-60).

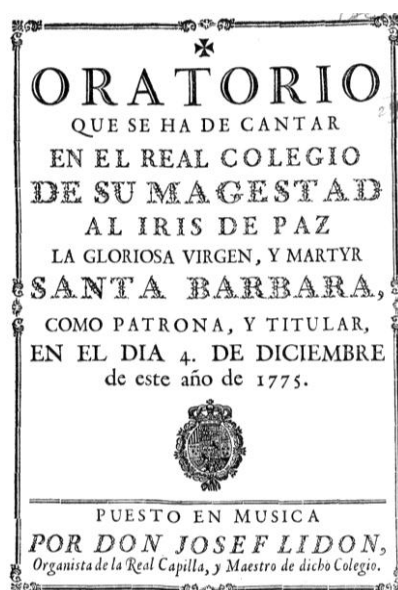


Ilustración 11.4. Portada del libreto del *Oratorio a Santa Bárbara* de José Lidón (Toledo, Biblioteca de Castilla-La Mancha, sig. 4-23096 (10)).

Además del oratorio de Lidón, el inventario del Real Colegio del año 1781 reflejaba otros tres oratorios a Santa Bárbara, dos del maestro Francisco Corselli y uno de Antonio Ugena. Howard Smither ya apuntó, indicando la existencia de dos libretos de dos oratorios a Santa Bárbara —uno de 1742 puesto en música por Antonio Corvi y Moroti y otro de 1760, por Corselli— la posibilidad de una tradición interpretativa de un oratorio en el Colegio para la celebración del día de Santa Bárbara, patrona del mismo, el 4 de diciembre¹⁶. Un mayor número de fuentes localizadas proporcionan más certidumbre sobre la realidad de esta tradición. Ya en 1720 se cantaron unos villancicos en honor a Santa Bárbara ese mismo día en el Colegio¹⁷ y, desde los años treinta del siglo XVIII, encontramos diferentes libretos de oratorios sobre la vida de esta santa, todos coincidentes en su título, en el planteamiento en dos actos formados por recitados y arias, en su escritura para cuatro voces y en estar destinados a su interpretación en el Colegio el día 4 de diciembre (tabla 11.9). Los autores de la música de los oratorios fueron en todas las ocasiones maestros del Colegio, lo que nos hace suponer que para los años 1731 y 1732, a pesar de que los libretos no indican el autor de la música, fuese José de Torres, maestro de música y rector por aquellos años, el encargado de su composición.

Fecha	Compositor	Fuente
1731	¿José de Torres?	Real Colegio del Corpus Christi, G. Mayans/596(12)
1732	¿José de Torres?	Biblioteca Nacional de España, VE/533/10
1739	Francisco Osorio	Biblioteca Nacional de España, VE/533/16
1742	Antonio Corvi y Moroti	Biblioteca Nacional de España, T/24118
1744	Antonio Corvi y Moroti	Biblioteca Nacional de España, VE/533/18
1750	Antonio Corvi y Moroti	Biblioteca Nacional de España, VE/1307/57
1751	Antonio Corvi y Moroti	Academia de Bellas Artes de San Fernando, A-1737
1757	Francisco Corselli	Real Biblioteca, VIII/10840
1760	Francisco Corselli	Biblioteca Nacional de España, T/23791
1765	Francisco Corselli	Seminario Mayor de San Julián, Cuenca, 209-D-12 (6)
1775	José Lidón	Toledo, Biblioteca de Castilla-La Mancha, sig. 4-23096 (10)
Ant. 1781	Antonio Ugena	Mencionado en AGP, Reinados, Carlos III, leg. 241

Tabla 11.9. Libretos conservados de oratorios a Santa Bárbara para el Real Colegio de Niños Cantores de Madrid.

Los oratorios tratan la historia del martirio de Santa Bárbara, virgen mártir nacida en Nicomedia en el siglo III quien, debido a sus deseos de conversión al cristianismo, fue encerrada en una torre por su padre, el sátrapa Dióscoro, quien deseaba casarla con el

¹⁶ SMITHER, Howard: *A History of the Oratorio. Volume 3. The Oratorio in the Classical Era*. Oxford: Clarendon Press, 1987, pp. 608-609.

¹⁷ BNE, sig. 3/76113(19). José Máximo Leza indica cómo el oratorio sustituyó frecuentemente al villancico en el ámbito paralitúrgico desde el segundo tercio del siglo XVIII (LEZA, J. M.: «Continuidad...», p. 269).

noble Marciano. Tras lograr escapar y ser de nuevo capturada, un rayo fulminante acabó con la vida de sus verdugos en el momento en que iba a ser ejecutada¹⁸. Los personajes que aparecen en estos libretos forman parte de este episodio: Orígenes el ermitaño (1751), Dióscoro (1739, 1744, 1750, 1751, 1775), Valenciano el cristiano que ayuda a la santa (1744, 1750, 1775), el ángel Custodio (1739, 1744, 1750, 1751, 1757, 1775), al igual que aparecen también diferentes personajes alegóricos como la Caridad, la Oración, la Fe, el Rencor o la Gentilidad. Hay que señalar que el libreto utilizado por Lidón es el que sirvió para el oratorio del anterior maestro de Estilo Italiano, Antonio Corvi y Moroti, para la función de 1744. Por otra parte, es posible que estos libretos bebiesen de otras obras anteriores y aprovecharan textos de arias que se encontrasen en circulación procedentes de otros entornos o instituciones¹⁹.

Todas estas obras estaban destinadas a ser interpretadas en el Real Colegio por los propios colegiales, posiblemente no solo en las voces sino también en los instrumentos, aunque es posible que los miembros de la orquesta de la Real Capilla participasen igualmente. Las diferentes dedicatorias de las primeras páginas de los libretos muestran claramente esta circunstancia. El caso del libreto del oratorio de Lidón es un ejemplo, además, de que se trataba de una tradición anual:

El Colegio del Rey a su gloriosa patrona Santa Bárbara.

Unos niños, Señora, que dichosos viven y moran bajo vuestra protección y tutela, a vos dirigen ansiosos unos pueriles, pero tiernos y reverentes, cánticos, que, como nacidos de una corazón enamorado, en alas de su amor subirán hasta el alto y sublime lugar que ocupáis en el Cielo. Y si bien en esta baja región suenan como una cruel tragedia, que representa a lo vivo vuestro doloroso martirio, en esa celestial morada se oirán como gloriosos ecos que cantan y publican vuestras victorias, vuestros triunfos y coronas. Por tanto, confía nuestra pequeñez que sus humildes voces serán una grata ofrenda a vuestros pies; estando asegurados de que el Cielo siempre prefirió las alabanzas y bendiciones de las bocas puras de unos niños. Con esta fe vivimos, esta esperanza nos alienta, para tributaros gozosos estos anuales votos, como a nuestra Gloriosa Patrona; y continuarlos en esta vida, hasta que lleguemos felizmente a vuestros pies, en cuya compañía cantemos aquellos cánticos eternos de la Gloria. Así lo desea y pide

El Colegio del Rey²⁰

El *Oratorio a Santa Bárbara* de 1775 contiene ya todos los elementos que García Fraile destacase para la ópera *Glaura y Cariolano* del año 1791: introducción instrumental que no es una sinfonía u obertura independiente sino que conecta directamente con el primero número, dúo inicial como primer número vocal, utilización del recitado seco, del recitado acompañado y de arias, uso inteligente de la plantilla orquestal en busca de combinaciones tímbricas concretas y presencia de instrumentos obligados o solistas que actúan como «solistas contrastantes»²¹, tales como el oboe solista del aria *Si agricultor airoso* de Valenciano —que permite una introducción

¹⁸ MARTÍNEZ DE LA TORRE, Cruz, GONZÁLEZ VICARIO, M^a Teresa y ALZAGA RUIZ, Amaya: *Mitología clásica e iconografía cristiana*. Madrid: Editorial universitaria Ramón Areces, 2010, p. 324. Para más información, véase REYES PEÑA, Mercedes de los: «Vida y martirio de Santa Bárbara, una comedia inédita de la colección teatral del conde de Gondomar», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 745-764.

¹⁹ Por ejemplo, el libreto de 1750 incluye un «aria de efectos» de Dióscoro, enfurecido ante la profesión cristiana de su hija, cuyo texto es el mismo que el del aria «En la pena con que aliento» de un *Recitado y Aria al Santísimo Nacimiento* que contiene numerosas interrupciones por quejidos y lamentos perteneciente a un conjunto de villancicos atribuido al padre Juan Sánchez Vidal y fechados en torno a 1764 (BNE, Ms 761, fols. 121v-124; cit. en LÓPEZ RUIZ, Luis: «Juan Sánchez Vidal (1715-1768): La música religiosa y el tratado *Historia y Origen de la música y canto llano* del manuscrito M/761 de la Biblioteca Nacional de España», *Revista de Musicología*, vol. XXXVIII, n^o 2 (2015), pp. 419-464).

²⁰ Toledo, Biblioteca de Castilla-La Mancha, sig. 4-23096 (10), fols. 2r-2v.

²¹ GARCÍA FRAILE, D.: «Reivindicación...», p. 473.

instrumental más extensa y un papel dialogante con la voz— o el violoncello y flauta solistas del aria *Dulcemente se ve herida* del Custodio.

Dicha plantilla orquestal está formada por dos oboes y dos flautas —que no llegan a participar simultáneamente ya que ambos instrumentos eran tocados por los mismos músicos—, dos trompas, violas, violines primeros y segundos y acompañamiento —a cargo de los violones, contrabajos y el clave—. Los personajes que participan en el oratorio son la propia Santa Bárbara (tiple), el Custodio (tiple), el cristiano Valenciano (alto) y el déspota Dióscoro (bajo). La tabla 11.10 muestra los diferentes números del oratorio, junto con las voces e instrumentos participantes en cada uno y la localización en el manuscrito. Como puede observarse, además de la presencia del recitado seco para el avance de la acción y de las reflexivas y expresivas arias, cuyas diferentes tipologías son comentadas posteriormente, Lidón hace uso del recitado acompañado para momentos de acción y reflexivos que deben incorporar efectos expresivos. En todos los recitados, tanto secos como acompañados, la división entre ellos y la siguiente sección —un aria o dúo, u otro recitado acompañado que sucede a un recitado seco— es nítida, produciéndose un final y una detención de la música antes del comienzo del siguiente número. Como veremos, esta circunstancia cambiará en obras posteriores en busca de una mayor continuidad musical en este tipo de obras.

Nº	Incipit textual	Tipo	Voces e instrumentos	Fols.
Acto I				
1	<i>Maravilloso asombro</i>	Introducción y recitado acompañado	Custodio y Valenciano, 2 vl., 2 ob., 2 tp., vla. y ac.	1r-6r
2	<i>El Cielo y la Tierra</i>	Cuatro	Sta. Bárbara, Custodio, Valenciano y Dióscoro, 2 vl., 2 ob., 2 tp., vla. y ac.	6v-12v
3	<i>¡Oh! ¡Sumo Bien!</i>	Recitado seco	Sta. Bárbara y Dióscoro, ac.	13r-15r
4	<i>Quien camina en noche oscura</i>	Aria	Sta. Bárbara, 2 vl., 2 fl., 2 tp., vla. y ac.	15v-26v
5	<i>Todo es admiración</i>	Recitado seco	Sta. Bárbara, Custodio, Valenciano y Dióscoro, ac.	27r-28r
6	<i>Si agricultor airoso</i>	Aria	Valenciano, ob. solo, 2 vl., 2 tp., vla. y ac.	28v-40r
7	<i>Ya Bárbara contempla los favores</i>	Recitado seco	Custodio, ac.	40v-41r
8	<i>Dulcemente se ve herida</i>	Aria	Custodio, vn. solo, fl. sola, 2 vl., vla. y ac.	41r-49r
9	<i>Esa señal que amante</i>	Recitado seco	Sta. Bárbara, ac.	49v-49v
10	<i>Haga salva lo acorde a mi contento</i>	Recitado acompañado	Dióscoro, 2 vl., 2 fl., 2 tp., vla. y ac.	50r-56v
11	<i>Mira cómo se enlaza</i>	Aria	Dióscoro, 2 vl., 2 ob., 2 tp., vla. y ac.	57r-69v
12	<i>Admirada Señor</i>	Recitado seco	Sta. Bárbara, Custodio, Dióscoro, ac.	70r-70v
13	<i>Jamás, Bárbara, dejes por Marciano</i>	Recitado acompañado	Sta. Bárbara y Valenciano, 2 vl., vla. y ac.	71r-73v

Nº	Incipit textual	Tipo	Voces e instrumentos	Fols.
14	<i>Las lucientes antorchas</i>	Dúo	Valenciano y Sta. Bárbara, 2 vl., vla. y ac.	74r-78v
Acto II				
15	<i>Cuidadoso de Dios</i>	Recitado seco	Custodio, Valenciano, ac.	79r-79v
16	<i>Va el bello gusano</i>	Aria	Custodio, 2 vl., 2 fl., vla. y ac.	80r-84r
17	<i>A quien asalta dioses soberanos</i>	Recitado acompañado	Dióscoro, 2 vl., vla. y ac.	84v-86v
18	<i>Ya no temo la cadena</i>	Aria	Sta. Bárbara, 2 vl., 2 fl., vla. y ac.	87r-91v
19	<i>Nuevamente indignado</i>	Recitado acompañado	Valenciano, 2 vl., vla. y ac.	92r-93v
20	<i>Como nave después de tormenta</i>	Aria	Valenciano, 2 vl., 2 fl., 2 tp., vla. y ac.	94r-103r
21	<i>Dime Bárbara infiel</i>	Recitado seco	Sta. Bárbara, Dióscoro y Valenciano, ac.	103v-104v
22	<i>No permitas, mi amado</i>	Recitado acompañado	Sta. Bárbara, Custodio y Dióscoro, 2 vl., 2 fl., vla. y ac.	104v-108r
23	<i>Muriendo, aleve</i>	Aria	Dióscoro, 2 vl., 2 fl., 2 tp., vla. y ac.	108v-120r
24	<i>Un rayo de la esfera</i>	Recitado seco	Custodio y Valenciano, ac.	120v-121r
25	<i>No temas borrascas</i>	Cuatro	Sta. Bárbara, Custodio, Valenciano y Dióscoro, 2 vl., 2 ob., 2 tp., vla. y ac.	121v-125v

Tabla 11.10. Números del *Oratorio a Santa Bárbara* (1775) de J. Lidón.

El oratorio comienza con una breve introducción instrumental que conecta directamente con el primero de los recitados acompañados, un dúo de los personajes del Custodio y Valenciano. Tras ella, uno de los dos cuatros corales de la obra utiliza una textura bastante homofónica a cuatro o a dos voces a la que sucede un pequeño dúo de dos de los personajes y una repetición de la sección inicial, característica compartida con el otro cuatro, el número final. Tras este número, se suceden los conjuntos de recitado seco-aria, o de recitado seco-recitado acompañado-aria en el caso del aria *Mira cómo se enlaza* de Dióscoro y del dúo de Santa Bárbara y Valenciano con el que concluye el primer acto. Para los recitados secos, Lidón utiliza principalmente posiciones invertidas en las armonías, enlaces de acordes de quinta disminuida, séptima de dominante o séptima disminuida, todo ello destinado a crear la sensación de inestabilidad que permite hacer avanzar el recitado. El ejemplo 11.15 muestra los primeros compases del primer recitado seco *Ya Bárbara contempla los favores* en el que se ha incluido la realización armónica del bajo continuo y los cifrados que aparecen en la partitura.

Ejemplo 11.15. J. Lidón: *Oratorio a Santa Bárbara* (1775), recitado seco *Ya Bárbara contempla los favores*, cc. 1-8.

Si el recitado seco no permite una destacada realización de efectos expresivos instrumentales, el recitado acompañado hace gran uso de estos recursos. Generalmente es el conjunto de cuerdas el encargado de realizar intervenciones tras algunas frases del recitado vocal, aunque tres de los seis recitados de este tipo incluyen también instrumentos de viento en el acompañamiento. El primero de ellos, que sucede a la breve introducción instrumental, contiene ya algunos ejemplos interesantes de intervenciones instrumentales que adornan o comentan la última frase o palabra del texto. Por ejemplo, tras las palabras «feliz se inflama», se produce una nerviosa y súbita irrupción instrumental con contrastes dinámicos que se diferencia de la quietud anterior (ejemplo 11.16). Más adelante, el final de la intervención de Valenciano, «corre veloz, publica tu ventura», se acompaña de un rápido movimiento ascendente de las cuerdas para comentar la mención al movimiento que contrasta inmediatamente con la aparición del Custodio, ángel que canta la belleza de la santa rodeado de una brillante y plácida aura realizada por las dobles cuerdas de los violines²² (ejemplo 11.17). Más ejemplos se incluyen en el recitado acompañado de Dióscoro, *Haga salva lo acorde a mi contento*, el primero que el personaje de Dióscoro canta a solo y antecede a su primera aria, *Mira como se enlaza*. En este recitado, Lidón acierta destacando la doble condición de este personaje: tirano progenitor que encarcela a su hija por no cumplir con sus deseos de matrimonio, aunque enternecido por el buen corazón de Santa Bárbara y deseando su propio bienestar. Su aparición viene precedida por un majestuoso ritmo apuntillado en todos los instrumentos, tópico marcial que no deja de tener cierto carácter burlesco (ejemplo 11.18). Tras esta presentación, Dióscoro menciona el «agradable dulce tratamiento» que tiene con su hija prisionera, ante lo cual la música realiza un ritmo de tresillos, con alternancia de armonías dominante-tónica sobre pedal de dominante y con suaves cromatismos que le dan a la música un aire pastoril bucólico que caricaturiza las

²² Es este un procedimiento utilizado desde antiguo para la representación en música del aura celestial. Como ejemplos: el acompañamiento estático con acordes en las cuerdas de las intervenciones de Jesucristo en las *Siete palabras de Cristo en la Cruz* de Heinrich Schütz o en las de la *Pasión según San Mateo* BWV 244 de Johann Sebastian Bach.

palabras del sátrapa. Al final de este pasaje, la música retorna a una realidad más oscura por medio de una conclusión en la dominante de Do menor alcanzada desde el acorde de sexta aumentada (ejemplo 11.19).

21

VI. I *p*

VI. II *p*

Ob. I

Ob. II

Tp.

Va. *p*

Val.

Ac. *p*

dan - do al cón - ca - vo, es - pa - cio dul - ce - a - cen - to, con que, el Or - be en co - mún, fe - liz se in - fla - ma:

25

VI. I *f p f p ff p*

VI. II *f p f p ff p*

Ob. I *fp f*

Ob. II *fp f*

Tp. *fp*

Va. *f p f p ff*

Val.

Ac. *f p f p ff*

y pues de Ni - co -

Ejemplo 11.16. J. Lidón: *Oratorio a Santa Bárbara* (1775), recitado acompañado *Maravilloso asombro*, cc. 21-28.

Ejemplo 11.17. J. Lidón: *Oratorio a Santa Bárbara* (1775), recitado acompañado *Maravilloso asombro*, cc. 31-38.

524

5

VI. I

VI. II

Tp.

5

Va.

D.

5

Ac.

Ha-ga sal-va lo,a - cor-de a mi con-ten-to,

Ejemplo 11.18. J. Lidón: *Oratorio a Santa Bárbara* (1775), recitado acompañado *Haga salva lo acorde a mi contento*, cc. 1-8.

Andante

17

VI. I

VI. II

Fl. I

Fl. II

Tp.

17

Va.

D.

17

Ac.

mi,a-gra-da-ble dul-ce tra-ta-mien-to;

Ejemplo 11.19. J. Lidón: *Oratorio a Santa Bárbara* (1775), recitado acompañado *Haga salva lo acorde a mi contento*, cc. 17-21.

Aun con los anteriores recursos, los recitados acompañados no son extensos en este oratorio y todavía las arias de los diferentes personajes son los números que focalizan en mayor grado la expresividad, incluyendo un alto grado de virtuosismo vocal que, a

juzgar por el texto introductorio del libreto, permite deducir una muy alta preparación vocal por parte de los colegiales encargados de su interpretación. Hemos dejado el estudio de las arias del *Oratorio a Santa Bárbara* para un apartado posterior, en el que consideramos las distintas tipologías utilizadas por Lidón en sus dos oratorios.

La Cantata Sacra a cuatro voces y grande orquesta sobre el salmo Diligam te Domine

Con una encuadernación que contiene el título de *Cantata sacra a cuatro voces y grande orquesta; traducción del salmo 17 Diligam te Domine en idioma italiano por el juris-consulto D. Saverio Matey y puesto en música por D. José Lidón, maestro de la Real Capilla de S.M.C.* se conserva en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid²³ la partitura autógrafa del segundo oratorio para cuatro voces de José Lidón que ha llegado hasta nosotros. Al igual que ocurrió con el *Oratorio a Santa Bárbara*, la encuadernación de la partitura supuso la pérdida de parte del borde superior del manuscrito, por lo que hemos perdido información acerca de la fecha de composición que pudiera encontrarse en la primera hoja. Tampoco esta primera hoja, en cuya parte superior derecha Lidón solía incluir su nombre, permite conocer la autoría, aunque la caligrafía reconocible de Lidón y la indicación de la cubierta despejan todas las dudas. Acerca de esta indicación y de la fecha de composición, cabe suponer que el hecho de que Lidón aparezca nombrado como «maestro de la Real Capilla» permitiría, en principio, fechar la partitura al menos en el año 1805, fecha de su nombramiento. Sin embargo, la indicación de la cubierta parece claramente un añadido posterior al volumen y bien pudo ocurrir lo mismo que vimos para el caso de algunas lamentaciones, en donde la mención a Lidón estaba corregida para poder incluir el título de maestro en una fecha posterior a 1805 aunque la obra fuese compuesta años antes. Una muestra de esta posibilidad es que en la primera hoja de la partitura, tras la invocación inicial, puede leerse, aunque con dificultad, la siguiente indicación de Lidón: «Después de la sinfonía sigue el coro del oratorio a 4 voces con todos instrumentos obligados». Esto indica la denominación de oratorio y no de cantata dada por el compositor, lo que podría indicar la distinta fecha de la colocación del título de la portada. Lidón repetirá la denominación de la obra en la parte superior del folio 84r al comienzo del último número: «Coro final del oratorio sacro a 4 voces con todos instrumentos obligados». La comparación de esta obra con el *Oratorio a Santa Bárbara* en lo que a voces, orquestación, extensión y tipologías compositivas generales se refiere, no muestra diferencia alguna que pudiera justificar la denominación de cantata frente a la de oratorio dada por Lidón, aunque mantenemos el título con el que esta obra está registrada en la biblioteca donde se conserva.

Por otra parte, y en relación a la búsqueda de una posible fecha, en el folio 63r da comienzo el aria *Dunque di nuovo all'armi*, la cual tiene una muy destacada presencia de un violín solista. En la parte superior de dicho folio, Lidón escribe: «Aria de Davidde de violín obligado o en su defecto se arreglará para clarinete en Csolfaut». Conocemos que los clarinetes se empezaron a utilizar en la Real Capilla de Palacio desde 1815, aunque al no estar seguros de si el destino interpretativo del oratorio fuese dicha institución, la anterior indicación no es del todo concluyente. De todas maneras, es muy claro que la parte final de la frase desde «o en su defecto...» está escrita con una tinta distinta, posible indicación de que el propio Lidón reutilizase el oratorio en una fecha posterior a la de su composición.

²³ BHM, MUS 693-12.

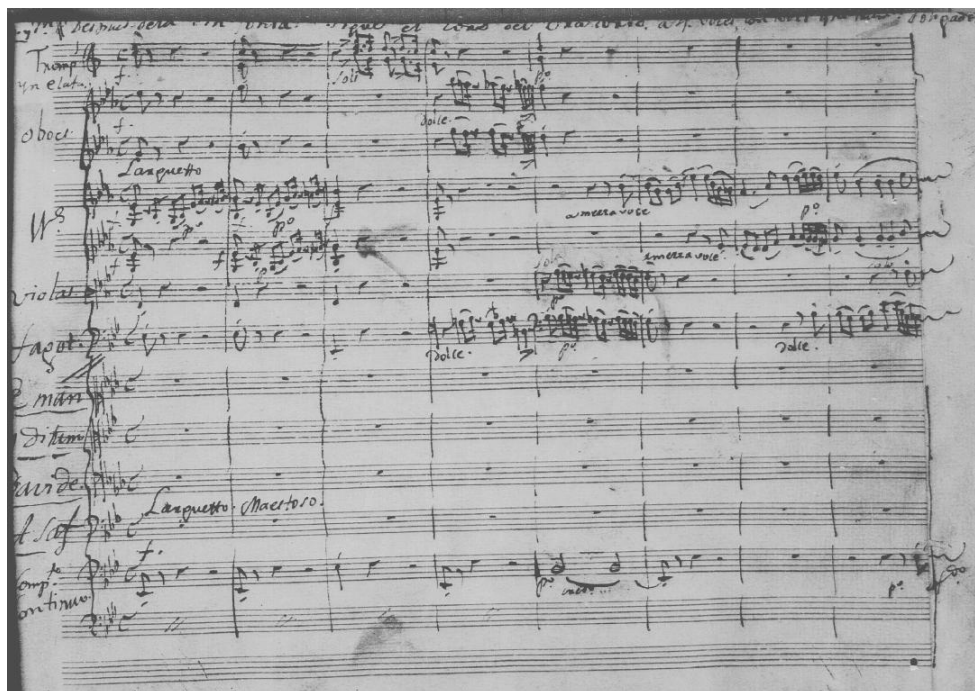


Ilustración 11.5. Comienzo de la *Cantata Sacra a cuatro voces sobre la traducción del salmo Diligam te Domine* de José Lidón (BHM, MUS 693-12).

El texto de la *Cantata sacra a cuatro voces y grande orquesta* consiste en la traducción al italiano del salmo 17 *Diligam te Domine* adaptada para cuatro personajes que realizase el poeta Saverio Mattei y que tituló como *Il trionfo*²⁴. El salmo que sirve de base al texto contiene las alabanzas a Dios por parte de David tras haber recibido su ayuda para expulsar a sus enemigos y el reconocimiento de su recompensa al no haberse apartado de su camino, salvando finalmente a su pueblo afligido. Esta temática pudo muy posiblemente haber estado relacionada con la Guerra de la Independencia española y el regreso del rey Fernando VII al trono y ser un ejemplo más, en este caso a través de la música religiosa, de las numerosas obras musicales de carácter patriótico que se compusieron durante los años de la guerra e inmediatamente posteriores²⁵. Un dato interesante que apoya esta hipótesis es el artículo «España libre ta [sic] de los filósofos intolerantes» escrito por «el amigo de la verdad en Malta» en el diario *Atalaya de la Mancha en Madrid* el viernes 14 de abril de 1815 y que se concluyó en el siguiente número del lunes 17 de abril. En dicho artículo, su autor celebra el regreso de Fernando VII criticando a los filósofos y constitucionalistas liberales y recogiendo la máxima «ningún filósofo gobernará en mi nombre sino sobre el pueblo que yo quiera castigar» utilizada por el rey de Prusia Federico II, la cual debía ser a su juicio «la primera que adopte nuestro soberano una vez sentado sobre el trono español, cuyas leyes todas descansan, no sobre principios filosóficos, sino sobre la Religión Católica». El artículo

²⁴ Puede encontrarse este texto en MATTEI, Saverio: *I salmi di Davide tradotti dall'ebraico originale e adattati al gusto della poesia e musica italiana*. Napoles: Presso Gamella e Festa, 1838, p. 394: «*Il trionfo. Nuova traduzione del Salmo XVII. Cantata a Quattro voci*. La traducción de los salmos fue realizada originalmente por el autor en 1768.

²⁵ CAPDEPÓN VERDÚ, P.: «La música madrileña...». Un ejemplo interesante es la ópera de 1815 del que fuera alumno de Lidón, Ramón Garay, titulada como *Compendio sucinto de la revolución española. Obra en dos actos puesta en música por don Ramón Garay, prebendado y maestro de capilla de la Santa iglesia Catedral de Jaén, quien la dedica a nuestro augusto soberano el señor don Fernando VII que Dios guarde*.

ensalza la figura divina como única responsable del retorno del Rey, indicando que «el mismo Dios ha mirado con ojos benignos la España, sin haber hecho nada las Cortes por el rescate de nuestro soberano, que este prodigio solo se debe a Dios». Tras sus declaraciones, ya en el número del 17 de abril, indica que «hora es de que yo cante a Dios las debidas gracias con las mismas idénticas palabras tomadas de varios salmos», pasando a continuación a recoger la traducción al castellano de diferentes salmos entre los cuales se encuentra precisamente el salmo 17 *Diligam te Domine*, para el cual indica ser una «oración del Rey que espera hacer feliz la monarquía con el favor divino y su culto».

Este oratorio está escrito también para cuatro personajes, los músicos del rey David Eman o Hemán (tiple), Iditum (alto) y Asaf (bajo) y el propio rey David (tenor). La plantilla instrumental está formada por dos flautas o dos oboes, fagot, dos trompas, dos violines, viola y acompañamiento, instrumentos que, al igual que ocurría en otras obras escénicas de Lidón, se combinan de diferentes maneras en cada número para conseguir diferentes resultados tímbricos. La tabla 11.11 muestra los diferentes números del oratorio y su localización en la partitura.

Nº	Incipit textual	Tipo	Voces e instrumentos	Fols.
Parte I				
1	<i>Io t'amo, e t'amerò</i>	Cuatro	Eman, Iditum, Davide y Asaf, 2 ob., fg., 2 tp., 2 vl., vla. y ac.	1r-5r
2	<i>Basta, che all'arpa</i>	Rec. acomp.	Asaf, 2 ob., fg., 2 vl., vla. y ac.	5r-6r
3	<i>Correa, correa la barbara</i>	Aria	Asaf, 2 ob., 2 tp., 2 vl., vla. y ac.	6r-11r
4	<i>Che far potea così battuto?</i>	Rec. acomp.	Davide, 2 ob., 2 vl., vla. y ac.	11v-13r
5	<i>Nell'affanno, e nel periglio</i>	Aria	Davide, 2 fl., 2 vl., vla. y ac.	13r-17r
6	<i>Sì queste voci rispettose</i>	Scena	Eman, 2 fl., 2 tp., 2 vl. y ac.	17v-23r
7	<i>Che sarà? Qual cupo suono</i>	Aria	Eman, 2 ob., fg., 2 tp., 2 vl., vla. y ac.	23r-28r
8	<i>Allor le sue più aguzze</i>	Scena	Iditum, ob. solo, 2 vl., vla. y ac.	28r-30v
9	<i>Ed ecco un zeffiro</i>	Aria	Iditum, ob. solo, 2 tp., 2 vl., vla. y ac.	31r-38r
10	<i>Così sicuro, e franco</i>	Rec. acomp.	Davide, 2 fl., fg., 2 vl., vla. y ac.	38r-40v
11	<i>Grazie al mio Dio</i>	Rec. acomp.	Eman y Davide, 2 fl., fg., 2 vl. y ac.	40v-41r
12	<i>Ah! Che m'ama il mio Signore</i>	Dúo	Eman y Davide, 2 fl., fg., 2 vl. y ac.	41v-46r
Parte II				
13	<i>Sei pur giusto, o Signor</i>	Rec. acomp.	Asaf, 2 ob., 2 vl., vla. y ac.	46v-48r
14	<i>Dell'empio no, non è</i>	Aria	Asaf, 2 ob., 2 tp., 2 vl., vla. y ac.	48v-52v
15	<i>Fra l'ombre incerte</i>	Rec. acomp.	Iditum, 2 fl., fg., 2 vl., vla. y ac.	53r-54r
16	<i>Che teme il giusto?</i>	Aria	Iditum, 2 fl., fg., 2 vl., vla. y ac.	54v-58r
17	<i>V'è rifugio, v'è asilo</i>	Scena	Davide, 2 ob., fg., 2 vl., vla. y ac.	58v-62v
18	<i>Dunque di nuovo all'armi</i>	Aria	Davide, vl. solo, vn. solo, 2 ob., fg., 2 tp., 2 vl., vla. y ac.	63r-74r
19	<i>Dell'immortal vittoria</i>	Rec. acomp.	Eman, 2 vl., vla. y ac.	74r-76r
20	<i>A dispetto vedranno, o Signore</i>	Aria	Eman, 2 ob., fg., 2 vl., vla. y ac.	76v-83v
21	<i>Viva Iddio; non più sventure</i>	Cuatro	Eman, Iditum, Davide y Asaf, 2 ob., fg., 2 tp., 2 vl., vla. y ac.	84r-101v

Tabla 11.11. Números de la *Cantata sacra a cuatro voces sobre la traducción del salmo Diligam te Domine* de J. Lidón.

Al igual que el *Oratorio a Santa Bárbara*, este segundo oratorio comienza con una corta introducción instrumental que conecta directamente con el primer número, en este caso a cargo de los cuatro personajes en lugar del dúo que abría el anterior. Para los diferentes números, una primera e importante diferencia consiste en el abandono por parte de Lidón del recitado seco, el cual no tiene presencia en la partitura, a favor del más versátil recitado acompañado. Además, la continuidad musical es mucho mayor en este oratorio. Mientras el de Santa Bárbara tenía una clara separación entre los recitados, aun de los dos tipos, y las arias, varios números del segundo oratorio se conectan entre sí con muy pocas discontinuidades configurando escenas más complejas. Por ejemplo, el final del primer número, en el que aparecen los cuatro personajes que cantan los tres primeros versos de la traducción del salmo, se conecta directamente con el primer recitado acompañado de Asaf a través de dos compases instrumentales, el cual conduce al aria *Correa, correa la barbara* indicándose en la partitura la continuidad sin producir una detención antes del aria. Otro ejemplo lo muestra el comienzo del aria de David *Nell'affanno, e nel periglio*, el cual se produce directamente tras el recitado en un calderón de la orquesta sobre la armonía de dominante de la tonalidad inicial del aria, evitando la interrupción musical.

Consecuencia probablemente de este deseo de continuidad es el hecho de que Lidón haga uso de la tipología denominada escena o *scena*, la cual no aparecía en el *Oratorio a Santa Bárbara*. En una escena, habitualmente se suceden diferentes comportamientos vocales e instrumentales, tanto pasajes en recitado como aiosos que son acompañados o interrumpidos por la orquesta configurando una larga sección de afectos y expresiones cambiantes. Las tres que aparecen en el oratorio con esta denominación son realmente equivalentes a los recitados acompañados en lo que al comportamiento vocal y al uso de la orquesta se refiere, pero dos de ellas, la escena de Emán *Sì queste voci rispettose* y la de David *V'è rifugio, v'è asilo*, se diferencian en su más larga extensión en comparación con los recitados. La escena *Allor le sue più aguzze* de Iditum es, sin embargo, igual de reducida que los recitados, pero se diferencia de ellos en la presencia de un instrumento solista, el oboe en este caso.

En relación a esta última circunstancia, el oratorio sobre la traducción del salmo *Diligam te Domine* incluye, al igual que el de Santa Bárbara, varios números en que participan instrumentos solistas. El más importante es el aria de David *Dunque di nuovo all'armi* que contiene una extensa introducción para un violín solista, como se comentó anteriormente.

Tipologías de las arias de los oratorios

De acuerdo con Marita P. McClymonds, el aria de finales del siglo XVIII responde a una transformación del aria *da capo* de comienzos de esa centuria²⁶. En los primeros años del siglo, el aria *da capo* ABA es la forma dominante del aria italiana, construida generalmente con dos estrofas de texto, una para la parte A y otra para la B, habitualmente mucho más corta que A y cuyos versos no se repiten sino que se cantan seguidos uno detrás de otro. La influencia de Pietro Metastasio y de compositores como Vinci, Hasse o Pergolesi, fijaron una serie de convenciones formales para el aria *da capo* durante los años 20 que se resumen en la utilización de dos estrofas de igual

²⁶ La descripción aquí presentada de la transformación formal del aria en el siglo XVIII en MCCLYMONDS, Marita P.: «Aria - 4. 18th century», en Stanley Sadie y John Tyrrel (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Oxford University Press, 2001.

longitud —A y B—, cada una acabada en un *verso tronco* (acentuado en la última sílaba) que se enmarcaban en *ritornellos* instrumentales (R) en una forma característica RARA'R-B-RARA'R. En esta forma, la primera aparición del texto A conduce la música desde la tonalidad inicial hasta la dominante, mientras que A' realiza el recorrido inverso para concluir en la tonalidad del comienzo. Mientras que los versos de A se repiten muchas veces, la parte B mantiene su menor longitud y la no repetición de los versos, utilizando tonalidades contrastantes con las anteriores —generalmente el relativo menor si la tonalidad principal era una tonalidad mayor— y también, a menudo, un *tempo* y compás distintos. A mediados del siglo XVIII, la anterior forma observó una variante, el aria *dal segno*, en donde el retorno a la primera parte tras la sección intermedia B se realiza no al principio sino a un punto intermedio, generalmente A', que permitiese la aparición de la tonalidad principal y eliminando así la segunda aparición del primer *ritornello*. Evidentemente, muchas variaciones a este modelo pueden realizarse dependiendo del recorrido tonal de cada sección, como la repetición del texto de la primera estrofa tras la sección B pero con un nuevo material musical que se relacione rítmicamente o melódicamente con A en una forma RARA'R-B-A''. Esta última forma condujo a nuevos modelos formales en el último cuarto del siglo XVIII, en los cuales la tercera sección, la nueva aparición del texto de la primera estrofa tras la sección B, podía repetir íntegra o parcialmente la primera parte o solo tener cierta relación musical con ella. La influencia de la forma sonata condujo, además, a una nueva preferencia en el recorrido tonal de cada sección. Así, A, con todo el texto inicial o solo la mitad de la primera estrofa, presenta un material musical que realiza una modulación a una segunda tonalidad en la que A', con la repetición del texto o con la segunda mitad de la estrofa, presenta un nuevo tema concluyendo en la nueva tonalidad. La parte B mantiene el contraste tonal, generalmente con un comportamiento inestable modulante y con la aparición de tonalidades relativas. Tras esta parte central, se recupera el material de A y A' actualizado todo a la tonalidad inicial, con diferentes posibilidades de repetición o reducción de las distintas partes.

A estas tipologías hay que añadir algunas variantes en el último cuarto de siglo. Una de ellas es la forma ABA'B' —denominada rondó acortado o abreviado²⁷ por el poeta napolitano Saverio Mattei y en donde B realizaba el movimiento hacia la segunda tonalidad— o el aria *rondò* de dos tiempos —lento y rápido—. Una combinación de estas dos últimas utilizaba un tiempo lento para A y uno rápido para el resto de secciones BA'B', en una tipología que McClymonds denomina «rondó abreviado (tipo Mattei) de dos tiempos».

En este punto de las transformaciones formales del aria es donde debemos situar las arias de José Lidón presentes en sus oratorios. Un estudio de todas las tipologías formales presentes en sus arias nos conduce a poder definir los tipos indicados a continuación, los cuales, si bien son en gran medida seguidos escrupulosamente por el compositor, presentarán pequeñas diferencias en cada uno de los ejemplos de sus obras, debido principalmente a las diferentes estrofas utilizadas, bien en el número de versos de cada una o en la longitud de los mismos.

Definimos a continuación tres tipologías principales —tipos 1, 2 y 3— relacionadas con el último estadio del aria *da capo* que McClymonds define en su trabajo —tipos 1 y 2— y con el aria de dos tiempos —tipo 3. A su vez, cada una de ellas tiene diferentes variantes, denominadas como tipos 1a y 1b, 2a y 2b y 3a, 3b, 3c y 3d.

²⁷ McClymonds la denomina «shortened rondo».

El tipo 1a de las arias de José Lidón responde perfectamente a la descripción dada por McClymonds para las arias compuestas desde los años 70 del siglo XVIII. La tabla 11.12 muestra las diferentes secciones de este tipo 1a para dos estrofas de cinco versos heptasílabos, tomando como modelo de ejemplo el aria *Si agricultor airoso* que canta Valenciano en el primer acto del *Oratorio a Santa Bárbara* acompañado de un oboe solista y que se incluye en el volumen de ediciones musicales. Hay que advertir que la columna que indica los versos a utilizar en cada sección es solo orientativa y es la que más modificaciones sufre en las distintas arias. Igualmente las cadencias finales de cada sección pueden variar con respecto a lo aquí indicado, aunque las incluidas en la tabla responden al modelo más frecuente utilizado por Lidón. Tras una introducción instrumental, a menudo con el tema vocal inicial, que presenta la primera tonalidad T_1 , comienza la sección A construida con la primera de las dos estrofas habituales del texto del aria. Una primera parte de A, que denominamos A_1 utiliza los primeros versos de la estrofa (o la estrofa completa en algunos casos de versos más cortos) para presentar el primer material temático y concluir en cadencia en la tónica inicial. La siguiente sección, A_2 , hace uso de los siguientes versos (a menudo los restantes de la estrofa o solamente los dos siguientes) para conducir la música desde la tonalidad T_1 inicial a una nueva tonalidad T_2 , concluyendo frecuentemente en una semicadencia en la dominante de T_2 . Una última sección, A_3 , que en algunos casos es indistinguible de la anterior, confirma la nueva tonalidad utilizando generalmente el último verso de la estrofa y concluyendo en cadencia conclusiva sobre la tónica de la segunda tonalidad. Es norma obligada que, bien en A_2 o en A_3 , la voz solista realice un lucimiento de virtuosismo vocal, utilizado como modulación en caso de aparecer en A_2 o como nueva sección tras la modulación en A_3 . Tras la cadencia vocal de A_3 , es habitual que el conjunto instrumental realice algunos compases como conclusión y afirmación de la nueva tonalidad, sección que puede crecer en el caso de arias con presencia de instrumentos solistas.

Directamente tras la conclusión instrumental comienza la parte B que utiliza, habitualmente de seguido y sin repetición, los versos de la segunda estrofa. Esta sección intermedia se caracteriza desde el comienzo por incluir una inestabilidad tonal y un comportamiento modulante que dificultan a menudo poder localizar la tonalidad exacta en sus primeros compases. Así, Lidón suele colocar en el comienzo de B procedimientos como notas pedales, transformaciones cromáticas o resoluciones irregulares que contrastan con la sección A, más estable tonalmente a pesar de incluir la modulación descrita. En el caso de que T_1 sea una tonalidad mayor, T_2 es en todos los casos la tonalidad mayor del quinto grado y B acaba transitando a una tonalidad T_3 (o incluso una cuarta T_4 , aunque no es el caso del aria de ejemplo) contrastante con las anteriores, generalmente el relativo menor de T_1 o de T_2 . Las arias cuya tonalidad inicial es menor suponen una pequeña variante, ya que generalmente la tonalidad T_2 es el relativo mayor de la inicial, manteniéndose dicha tonalidad T_2 en la sección central B, aunque el comportamiento inestable está igualmente presente. Para este tipo de arias que comienzan en tonalidad menor, las cadencias de las secciones de A pueden tener alguna modificación, siendo frecuente entonces que A_2 concluya en cadencia sobre la tónica de T_2 y la conclusión instrumental en semicadencia a la dominante de esta segunda tonalidad.

Texto	Sección	Versos	Compases	Tonalidad	Final
Introducción instrumental			1-35	T ₁ (Fa M)	Tónica de T ₁
Si agricultor airoso Del grano se aprovecha,	A ₁	1, 2	35-46	T ₁	Tónica de T ₁
Consigue más cosecha, Según lo más frondoso Del campo en que sembró.	A ₂	3, 4, 5	46-68	T ₁ → T ₂ (Do M)	Dominante de T ₂
Del campo en que sembró.	A ₃	5	69-81	T ₂	Tónica de T ₂
Conclusión instrumental			81-93	T ₂	Tónica de T ₂
Así el favor del Cielo Tal fruto ha conseguido, Que en Bárbara ha podido Coger con alto celo Las gracias que la dio.	B	6, 7, 8, 9, 10	94-115	Comienzo modulante → T ₃ (Re m)	Tónica de T ₃
(Transición instrumental)			115-119	T ₃ → T ₁	Dominante de T ₁
Si agricultor airoso Del grano se aprovecha,	A ₁	1, 2	120-129	T ₁	Tónica de T ₁
Consigue más cosecha, Según lo más frondoso Del campo en que sembró.	A ₂ '	3, 4, 5	130-146	T ₁	Dominante de T ₁
Consigue más cosecha, Según lo más frondoso Del campo en que sembró.	A ₃ '	3, 4, 5	146-164	T ₁	Tónica de T ₁
Conclusión instrumental			164-168	T ₁	Tónica de T ₁

 Tabla 11.12. Esquema formal tipo 1a de las arias de J. Lidón tomando como modelo el aria *Si agricultor airoso*.

Dependiendo del recorrido tonal realizado por B y de su armonía final, el enlace con la sección inicial A₁ puede realizarse de diferentes maneras. En ningún caso vuelve a aparecer la introducción instrumental, hecho que sucede desde la aparición de las arias *dal segno* como se ha comentado, pero es posible que una transición instrumental conduzca la música desde el final de B hasta la dominante de la tonalidad T₁ para dar comienzo de nuevo a A₁. El aria *Si agricultor airoso*, por ejemplo, concluye la parte B (tras una infrecuente repetición de los versos de la segunda estrofa) en la tónica del relativo menor de la tonalidad inicial. Para conectar de nuevo con la parte A₁ en Fa mayor, los compases 115 a 119 realizan esta transición instrumental concluyendo en la dominante de la tonalidad inicial. En otras ocasiones, esta transición no existe y la armonía final de B sufre una pequeña transformación para dar comienzo directamente a A₁, como en el caso del aria en Sol menor *Dulcemente se ve herida* del Custodio — también de la misma tipología 1a pero comenzando con una tonalidad menor — en la que B concluye en tónica del relativo mayor y un pequeño enlace cromático de la voz en el compás 63 permite conectar directamente con el comienzo (ejemplo 11.20).

VI. I

VI. II

Fl.

Vc.

Va.

C.

Ac.

62

p

Bár - ba - ra es - pe - cial? Dul - ce - men - te se ve he - ri - da del cris -

Ejemplo 11.20. J. Lidón: *Oratorio a Santa Bárbara* (1775), aria *Dulcemente se ve herida*, cc. 62-65.

La repetición de la sección A es la que más variantes suele presentar. Como regla general, A₁ suele aparecer sin cambios, dado que su construcción era toda ella en la tonalidad inicial, aunque variaciones ya desde este punto no son infrecuentes. Lo más habitual es la construcción de una sección A₂' que utilice los versos finales de la primera estrofa, que no realice modulación a una nueva tonalidad, aunque pueda incluir pequeños tránsitos a otras áreas tonales si es una sección larga, y que incluya una destacada cantidad de virtuosismo vocal y la cadencia final del solista. Puede considerarse una sección A₃', siempre en la tonalidad T₁, en el caso de que A₂' imite la sección A₂ primera aunque no sea modulante, como en el caso de la falsa transición del primer al segundo tema en la reexposición de una forma sonata.

Existe una segunda variante del tipo 1, que denominamos 1b, y de la que solo hemos encontrado un ejemplo en el aria *Dunque di nuovo all'armi* perteneciente al oratorio sobre la traducción del salmo *Diligam te Domine*. Se trata de la utilización, tras la sección intermedia B, del último verso de la segunda estrofa para recuperar la tonalidad inicial en una muy corta sección que no utiliza la estrofa inicial y que, sin modulación o tránsito tonal alguno, concluye rápidamente el aria, a modo de un tipo 1a truncado o abreviado. Posiblemente esta variante se relacione con la mayor extensión de las anteriores secciones A y B o de la destacada presencia de un instrumento solista, como en el caso de *Dunque di nuovo all'armi*, lo que ha supuesto una mayor longitud de las secciones instrumentales.

El tipo 2 de las arias de José Lidón consiste en una variante del tipo 1 en donde la sección intermedia B se construye con un *tempo* y compás diferentes de los de la sección A inicial. Es este un recurso nada novedoso para procurar el contraste en la sección B, pero supone un paso intermedio entre las arias de un solo *tempo* del tipo 1 y las más complejas arias con cambio de *tempo* del tipo 3 relacionadas con el tipo definido por McClymonds y con la forma abreviada de Saverio Mattei. Un primer modelo, el tipo 2a, es el más sencillo, no teniendo ningún ejemplo en el *Oratorio a Santa Bárbara*. La tabla 11.13 contiene el esquema formal tipo 2a, tomando como modelo el aria *A dispetto vedranno, o Signore* de la cantata traducción del salmo 17

Diligam te Domine. Para esta tipología, las diferentes secciones A no son diferentes de las del tipo 1a, incluso siendo menor la tonalidad inicial. La principal diferencia está en la parte B central, que está compuesta en un *tempo* lento y compás diferente, garantizando así el contraste y no necesitando el comportamiento inestable típico de esta sección en el tipo 1. En el caso del aria modelo de este tipo, B realiza un recorrido tonal que le permite conectar directamente con el comienzo, sin la necesidad de una transición instrumental. El resto de elementos se mantiene idéntico a los del primer tipo de arias.

Texto	Secc.	Versos	Comp.	Tempo	Tonalidad	Final
(Introducción instrumental)			-	Rápido	T ₁ (Sol m)	Tónica de T ₁
A dispetto vedranno, o Signore, Che più lungi distendo l'impero,	A ₁	1, 2	1-16	Rápido	T ₁	Tónica de T ₁
E la gente d'ignoto emisfero Piú de'figli fedel mi sarà.	A ₂	3, 4	16-29		T ₁ → T ₂ (Sib M)	Dominante de T ₂
E la gente d'ignoto emisfero Piú de'figli fedel mi sarà.	A ₃	3, 4	30-59		T ₂	Tónica de T ₂
Conclusión instrumental			59-68		T ₂	Tónica de T ₂
Ah! Che i figli no più non son miei, Ah! Son tutti qual pianta infelice, Che fra sassi d'un aspra pendice Mai nè fiori, nè frutti darà.	B	6, 7, 8, 9	69-90	Lento	T ₃ (Sib m) → T ₁	Dominante de T ₁
A dispetto vedranno, o Signore, Che più lungi distendo l'impero,	A ₁	1, 2	91-106	Rápido	T ₁	Tónica de T ₁
E la gente d'ignoto emisfero Piú de'figli fedel mi sarà.	A ₂ '	3, 4	106-123		T ₁	Dominante de T ₁
E la gente d'ignoto emisfero Piú de'figli fedel mi sarà.	A ₃ '	3,4	124-153		T ₁	Tónica de T ₁
Conclusión instrumental			153-159		T ₁	Tónica de T ₁

Tabla 11.13. Esquema formal tipo 2a de las arias de J. Lidón tomando como modelo el aria *A dispetto vedranno, o Signore*.

Una variante más compleja del tipo anterior aparece en un aria del *Oratorio de Santa Bárbara*, el aria *Ya no temo la cadena* cantada por la propia santa en el segundo acto. En un principio, la única diferencia con el anterior tipo 2a es la inversión de los *tempi* de las secciones A y B, estando A construida en *tempo* lento y B en uno rápido, a modo de una más agitada sección central. No obstante, este tipo presenta una complejidad adicional ya que, tras las tres secciones habituales de A, A₁, A₂ —en este caso englobando la modulación y la presentación en la nueva tonalidad—, la tercera sección A₃ utiliza los versos de la primera estrofa pero conteniendo todos los elementos de contraste, inestabilidad tonal y aparición de una nueva tonalidad de la sección B del tipo 1. Tras esta sección aparecen nuevamente las subsecciones de A₁ y A₂', de manera que toda la estrofa primera sirve para la creación de un aria tipo 1. En lugar de concluir el

aria tras el virtuosismo vocal de A_2' , comienza una rápida sección con el texto de la segunda estrofa en otra nueva tonalidad y a la que sucederá de nuevo el tempo lento inicial con las secciones A_1 y A_2' en una llamada a una sección anterior propia de las arias *dal segno*. De esta manera, estas dos últimas secciones se repiten dos veces, tres si contamos con la primera aparición al comienzo del aria como A_1 y A_2 , lo que acerca este tipo a una forma tipo rondó con A_1 y A_2 como estribillo. La tabla 11.14 muestra las diferentes secciones para esta tipología, tomando como modelo la mencionada aria *Ya no temo la cadena* en Fa mayor. Para la conclusión instrumental tras A_2 no llega a producirse la cadencia en la tonalidad T_2 ya que la intervención vocal comienza antes de producirse y redirige la música rápidamente hacia la dominante de T_3 . La sección B comienza con la tonalidad T_3 , muestra de la relación con las tipologías anteriores, pero es muy modulante y transita por otras dos tonalidades T_4 y T_5 , conectando muy fácilmente de manera directa con el comienzo de A_1 sin la necesidad de transición instrumental en este caso.

Texto	Secc.	Versos	Comp.	Tempo	Ton.	Final
Introducción instrumental			1-15	Lento	T_1 (Fa M)	Tónica de T_1
Ya no temo la cadena, Que tirano impulso ordena	A_1	1, 2	15-22		T_1	Tónica de T_1
Porque es dulce el eslabón. Ya no temo la cadena, Que tirano impulso ordena Porque es dulce el eslabón.	A_2	1, 2, 3	23-44		$T_1 \rightarrow T_2$ (Do M)	Tónica de T_2
Conclusión instrumental			44-48		T_2	-
Ya no temo la cadena, Que tirano impulso ordena Porque es dulce el eslabón.	A_3	1, 2, 3	49-57		T_3 (Re m) $\rightarrow T_1$	Dominante de T_1
Ya no temo la cadena, Que tirano impulso ordena	A_1	1, 2	58-64		T_1	Tónica de T_1
Porque es dulce el eslabón. Ya no temo la cadena, Que tirano impulso ordena Porque es dulce el eslabón.	A_2'	1, 2, 3	64-87		T_1	Tónica de T_1
Conclusión instrumental			87-88		T_1	Tónica de T_1
Pues la gloria de mi Amado Su rigor ha suavizado Y antepone el galardón.	B	6, 7, 8	89-125	Rápido	$T_3 \rightarrow T_4$ (Sol M) \rightarrow T_5 (La m)	Tónica de T_5
Ya no temo la cadena, Que tirano impulso ordena	A_1	1, 2	58-64	Lento	T_1	Tónica de T_1
Porque es dulce el eslabón. Ya no temo la cadena, Que tirano impulso ordena Porque es dulce el eslabón.	A_2'	1, 2, 3	64-88		T_1	Tónica de T_1

Tabla 11.14. Esquema formal tipo 2b de las arias de J. Lidón tomando como modelo el aria *Ya no temo la cadena*.

El tipo 3 de los esquemas formales utilizados por Lidón en sus arias de los oratorios responde en primer lugar al planteamiento del aria de dos tiempos, uno primero lento y otro rápido. La diferencia fundamental con las arias del tipo 2 es que el cambio de *tempo* no se produce al aparecer la sección B sino a lo largo de la sección A. Un primer tipo es el definido como 3a y cuyo esquema completo se muestra en la tabla 11.15, construido teniendo como modelo el aria de Valenciano *Como nave después de tormenta* en Re mayor del segundo acto del *Oratorio a Santa Bárbara*. Como puede observarse, el aria no consta de introducción instrumental, ya que la sección A₁, construida en un *tempo* lento, actúa como una introducción vocal de toda la composición. El cambio a un *tempo* rápido en A₂ coincide habitualmente con un cambio directo a una tonalidad T₂ contrastante. La modulación característica de la sección A₂ se produce entonces desde esta tonalidad T₂ a una tercera T₃, con la habitual relación de ser la tonalidad del quinto grado o el relativo mayor. Para el caso del aria de ejemplo, estas tres primeras tonalidades son Re mayor, Re menor y Fa mayor. Tras la conclusión instrumental, comienza la parte B en el mismo *tempo* rápido anterior y con todas las características habituales de esta sección: comienzo modulante y llegada a una nueva tonalidad T₄ contrastante, La menor en el caso que nos ocupa. El retorno a la parte A se realiza completo, considerando también el *tempo* lento inicial y realizando la sección A₂' un más complejo recorrido tonal que transita por las tonalidades de Mi menor y Si menor —apareciendo finalmente el relativo menor de la tonalidad inicial— aunque cadenciando finalmente en la tonalidad T₁ del comienzo.

Texto	Secc.	Versos	Comp.	Tempo	Ton.	Final
Como nave después de tormenta Que tranquila, y serena se ve,	A ₁	1, 2	1-9	Lento	T ₁ (Re M)	Dominante de T ₁ / T ₂
Así firme de nuevo se alienta Este hermoso animado bajel.	A ₂	3, 4	10-30	Rápido	T ₂ → T ₃ Re m → Fa M	Dominante de T ₃
Este hermoso animado bajel.	A ₃	4	30-37		T ₃	Tónica de T ₃
Conclusión instrumental			37-46		T ₃	Tónica de T ₃
Pues las olas de la idolatría, Que combaten su celo y su fe, La motivan con mayor alegría, Resistiendo a su injusto tropel.	B	6, 7, 8, 9	46-63		Comienzo modulante → T ₄ (La m)	Tónica de T ₄
Como nave después de tormenta Que tranquila, y serena se ve,	A ₁	1, 2	64-72	Lento	T ₁	Dominante de T ₁
Así firme de nuevo se alienta Este hermoso animado bajel.	A ₂ '	3, 4	73-96	Rápido	T ₁	Dominante de T ₁
Este hermoso animado bajel.	A ₃ '	4	96-110		T ₁	Tónica de T ₁

Tabla 11.15. Esquema formal tipo 3a de las arias de J. Lidón tomando como modelo el aria *Como nave después de tormenta*.

El anterior modelo puede complicarse si la sección lenta inicial realiza también un recorrido tonal que la hace concluir en una nueva tonalidad. Es el caso del aria

Nell'affanno, e nel periglio del oratorio sobre la traducción del salmo *Diligam te Domine*, que se corresponde con la tipología 3a anterior pero cuya sección A₁ realiza un breve recorrido desde Si bemol menor, la tonalidad inicial, a Fa menor. Este movimiento tiene su correspondencia con el que realiza la sección A₂ desde Si bemol mayor a Fa mayor, con lo que el número de tonalidades posibles para las relaciones de las diferentes secciones posteriores aumenta.

Una nueva variante del tipo 3 que denominamos como 3b aparece en el oratorio sobre el salmo *Diligam te Domine*. Se trata de una sencilla modificación del tipo 3a en donde no se produce el retorno a un *tempo* lento tras la sección B, a pesar de que vuelven a utilizarse los versos iniciales de la primera estrofa, configurándose una forma que se recoge en la tabla 11.16, la cual toma como modelo el aria de Eman *Che sarà? Qual cupo suono*, incluida entre las transcripciones del segundo volumen. En esta aria se produce una relación entre T₁ y T₂ que permite su conexión inmediata, al igual que ocurría en el aria *Como nave después de tormenta*, aunque en este caso T₂ —Mi bemol mayor— es el relativo mayor de T₁ —Do menor— y no su homónimo mayor. Así, la dominante de T₁ con la que concluye la voz en el compás 10 es convertida por la orquesta en la dominante de T₂ muy fácilmente en el compás 11.

Texto	Secc.	Versos	Comp.	Tempo	Ton.	Final
Che sarà? Qual cupo suono Improvviso il ciel funesta!	A ₁	1, 2	1-11	Lento	T ₁ (Do m)	Dominante de T ₂
Qual rimbomba orribil tuono Che la terra fa tremar!	A ₂	3, 4	12-25	Rápido	T ₂ → T ₃ Mib M → Sib M	Dominante de T ₃
Che sarà? Qual cupo suono Improvviso il ciel funesta! Qual rimbomba orribil tuono Che la terra fa tremar!	A ₃	1, 2, 3, 4	25-48		T ₃	Tónica de T ₃
Conclusión instrumental			48-54		T ₃	Dominante de T ₃
Ah! Sarà del Nume irato La gran voce minacciante, Che lassù di spessi lampi Fa, che il polo intorno avvampi, Qui la grandine saltante Mentre siegue a strepitar.	B	6, 7, 8, 9, 10, 11	55-77		Comienzo modulante → T ₄ → T ₅ → T ₆	Tónica de T ₆
Transición instrumental			77-80		T ₄ → T ₂	Dominante de T ₂
Che sarà? Qual cupo suono Improvviso il ciel funesta!	A ₁ '	1, 2	81-96		T ₂	Dominante de T ₂
Qual rimbomba orribil tuono Che la terra fa tremar!	A ₂ '	3, 4	97-123	Rápido	T ₂	Tónica de T ₂
Conclusión instrumental			123-129		T ₂	Tónica de T ₂

Tabla 11.16. Esquema formal tipo 3b de las arias de J. Lidón tomando como modelo el aria *Che sarà? Qual cupo suono*.

El recorrido tonal para la primera subsección en tiempo rápido, A₂, es el habitual, alcanzando la tonalidad de la dominante en la que se presenta el pasaje virtuosístico de A₃ sobre los mismos segundos versos de la primera estrofa. En este caso, el texto proporciona una interesante justificación del cambio de velocidad, así como de evitar el retorno a una parte lenta inicial, ya que el tiempo rápido contiene la repetición de un nervioso ritmo de cuatro semicorcheas y corchea en las cuerdas que se mantiene hasta el final como representación del temblor de la tierra que Emán anuncia («che la terra fa tremar») y que ya no cesa. La sección intermedia B, con un mayor número de versos que A en este caso, realiza como de costumbre diferentes tránsitos tonales por las tonalidades de Sol menor, Fa menor y Do menor, cercanas a las utilizadas en la sección A₂, a la vez que intensifica el efecto teatral de movimiento e inquietud. En este caso, una transición instrumental permite conectar con la tonalidad inicial y la vuelta a los primeros versos de la primera estrofa, sin cambio al *tempo* lento como se ha comentado. Esta sección A₁' no está construida en la tonalidad T₁, sino en la que corresponde al comienzo de la sección rápida A₂ y que será también la tonalidad final del aria.

Al igual que en la variante 1b, existe una variante inmediata del anterior tipo 3b, que denominamos 3c y que consiste en la utilización del último verso de la segunda estrofa para la sección A₁' en lugar del retorno al texto de la primera estrofa, manteniendo el uso de T₂. En este caso, la última sección es muy corta y se dirige directamente al final del aria. El aria de Iditum *Che teme il giusto?* del segundo de los oratorios de Lidón es la única que se corresponde con esta tipología, la cual, además, presenta la sencilla variante de que las tonalidades T₁ y T₂ sean la misma.

Por último, llegamos a la más compleja tipología 3d, cuya única representante es precisamente la primera aria del *Oratorio a Santa Bárbara*, *Quien camina en noche oscura* y cuyo esquema se muestra en la tabla 11.17. A primera vista, este tipo podría estar más relacionado con el 2b, ya que es en la sección B donde se produce el cambio a un *tempo* rápido contrastante. Sin embargo, en el tipo 2b la estructura de presentación de la tonalidad T₁ principal y de modulación a la tonalidad T₂ se mantenía en la sección A del aria, mientras que en este tipo 3d dicha sección A actúa como una sección lenta introductoria, tal y como ocurría en las anteriores variantes del tipo 3, y es la sección siguiente la que contiene la presentación de la tonalidad principal y la modulación a una nueva tonalidad en los siguientes versos.

En el caso del tipo 3d, la sección que comienza en la tonalidad principal y modula a la dominante o al relativo mayor es directamente B —en lugar de ser A₂—, ya que la primera sección lenta ha agotado todos los versos de la primera estrofa. Así pues, en lugar de que B sea una sección rápida, inestable y sin repetición de los versos, realiza el papel que la sección A tenía en el más sencillo tipo 1, con una primera pareja de versos que presenta el tema en la tonalidad principal y otros dos modulantes y de confirmación en otra tonalidad que contienen gran cantidad de virtuosismo vocal. En este caso, la primera sección A repite dos veces la primera estrofa, una en la tonalidad de Mi bemol mayor, en la cual comenzará también la sección B, y otra en Mi bemol menor, efecto muy apropiado para representar la oscuridad a la que el texto hace referencia. Por su parte, la sección B alcanzará, como es habitual, la tonalidad de la dominante, Si bemol mayor, y tras ello, como ocurre en ese punto de la estructura cuando está adjudicado a la parte A, una conclusión instrumental confirma y cierra la sección. En lugar de regresar al *tempo* lento inicial, la que debería ser la sección B del aria está ocupada por los versos de la primera estrofa en una sección A₁' en lo que parece ser una inversión de papeles de las dos estrofas. Esta sección A₁' es, por tanto, inestable y modulante y alcanza la tonalidad del relativo menor de la tonalidad principal, Do menor, como suele

ocurrir en las secciones centrales del aria *da capo*. Tras ella, los versos de la segunda estrofa actúan como tercera sección en la tonalidad de Mi bemol mayor. Todavía una última sección utilizará para concluir los versos de A y recordará la tonalidad de Mi bemol menor antes de concluir el aria.

Texto	Secc.	Versos	Comp.	Tempo	Tonalidad	Final
¿Quién camina en noche oscura Que no busque por ventura Del más claro lucimiento, Las más cierta claridad?	A ₁	1, 2, 3, 4	1-9	Lento	T ₁ (Mib M)	Dominante de T ₁
¿Quién camina en noche oscura Que no busque por ventura Del más claro lucimiento, Las más cierta claridad?	A ₂	1, 2, 3, 4	10-17		T ₂ (Mib m)	Dominante de T ₂
Pues así yo, que imagino Ver por suerte mi destino,	B ₁	5, 6	18-23	Rápido	T ₁	Tónica de T ₁
Solicito más aumento En la luz de la verdad.	B ₂	7, 8	24-31		T ₁ → T ₃ (Sib M)	Dominante de T ₃
Solicito más aumento En la luz de la verdad.	B ₃	7, 8	32-58		T ₃	Tónica de T ₃
Conclusión instrumental			58-63		T ₃	Tónica de T ₃
¿Quién camina en noche oscura Que no busque por ventura Del más claro lucimiento, Las más cierta claridad?	A ₁ '	1, 2, 3, 4	64-81		Comienzo modulante → T ₄ (Do m)	Dominante de T ₄
Pues así yo, que imagino Ver por suerte mi destino,	B ₁	5, 6	82-89		T ₁	Dominante de T ₁
Solicito más aumento En la luz de la verdad.	B ₂ '	5, 6	90-97		T ₁	Tónica de T ₁
De la verdad.	B ₃ '	6	98-107		T ₁	Dominante de T ₁
¿Quién camina en noche oscura Que no busque por ventura Del más claro lucimiento, Las más cierta claridad?	A''	1, 2, 3, 4	108- 131		T ₂ → T ₁	Tónica de T ₁

Tabla 11.17. Esquema formal tipo 3d de las arias de J. Lidón tomando como modelo el aria *Quién camina en noche oscura*.

Una vez presentada la anterior tipología de las arias a solo de Lidón presentes en sus oratorios, podemos detallar en la tabla 11.18 los tipos a los que corresponden cada una de las arias del *Oratorio a Santa Bárbara*. Incluimos, además, las longitudes de los versos de las dos estrofas y las tonalidades que aparecen en la sección A y B, teniendo en cuenta que las de la sección B no se encuentran habitualmente de manera estabilizada

y que para algunas arias A realiza diferentes papeles en secciones centrales, como se ha comentado, lo que se señala con las tonalidades entre paréntesis.

Aria	Versos	Tipo	Tonalidades	
			Sección A	Sección B
<i>Quien camina en noche oscura</i>	Octosílabos	Tipo 3d	Mib M, Mib m (Do m)	Mib M, Sib M
<i>Si agricoltor airoso</i>	Heptasílabos	Tipo 1a	Fa M, Do M	Re m
<i>Dulcemente se ve herida</i>	Octosílabos	Tipo 1a	Sol m, Sib M	Sib M
<i>Mira como se enlaza</i>	Heptasílabos	Tipo 1a	Sol M, Re M	Mi m
<i>Va el bello gusano</i>	Hexasílabos	Tipo 1a	Sib M, Fa M	Sol m, Re m
<i>Ya no temo la cadena</i>	Octosílabos	Tipo 2b	Fa M, Do M, Re m	Re m, Sol M, La m
<i>Como nave después de tormenta</i>	Decasílabos	Tipo 3a	Re M, Re m, Fa M (Mi m, Si m)	Fa M, La m
<i>Muriendo, aleve</i>	Pentasílabos	Tipo 1a	Si m, Re M	Fa# m

Tabla 11.18. Tipos y tonalidades de las arias del *Oratorio a Santa Bárbara* de J. Lidón.

Como puede observarse en la tabla 11.18, el tipo predominante de aria en el *Oratorio a Santa Bárbara* es el 1a, aria *da capo* de un solo tempo que realiza los recorridos tonales que se han expuesto y que son característicos del periodo, tal y como definía Marita P. McClymonds. Las tonalidades que aparecen en la sección B central son prácticamente siempre el relativo menor de la tonalidad principal, aunque aparece también el relativo menor de la segunda tonalidad de A. En las arias con tonalidad inicial menor, B mantiene el relativo mayor, con alguna excepción como el aria de Dióscoro *Muriendo, aleve*.

En lo que concierne a las tipologías de las arias presentes en el oratorio sobre la traducción del salmo 17, una comparación con las utilizadas en el de Santa Bárbara muestra interesantes diferencias. La tabla 11.19 recoge las diferentes arias a solo junto con el tipo de los estudiados al que corresponde y las tonalidades de cada sección, considerando igualmente las observaciones que se han hecho para el primer oratorio.

Aria	Versos	Tipo	Tonalidades	
			Sección A	Sección B
<i>Correa, correa la barbara</i>	Decasílabos y heptasílabos	Tipo 1a	Sol M, Re M, Re m	Sol m, Si m
<i>Nell'affanno, e nel periglio</i>	Octosílabos	Tipo 3a	Sib m, Fa m, Sib M, Fa M	Fa m, Lab M
<i>Che sarà? Qual cupo suono</i>	Octosílabos	Tipo 3b	Do m, Mib M, Sib M	Sol m, Fa m, Do m
<i>Ed ecco un zeffiro</i>	Pentasílabos	Tipo 1a	Fa M, Do M	Do m, Mib M, Fa m
<i>Dell'empio no, non è</i>	Heptasílabos	Tipo 3b	Re M, La M	Si m
<i>Che teme il giusto?</i>	Decasílabos	Tipo 3c	Re m, Fa M	Sol m, Fa M
<i>Dunque di nuovo all'armi</i>	Heptasílabos	Tipo 1b	Do M, Sol M	Sol m, Sib m
<i>A dispetto vedranno, o Signore</i>	Decasílabos	Tipo 2a	Sol m, Sib M	Sib m, Sol m

Tabla 11.19. Tipos y tonalidades de las arias de la *Cantata sacra a cuatro voces sobre la traducción del salmo Diligam te Domine* de J. Lidón.

En primer lugar, observamos que, aunque el número de arias es el mismo, el tipo 3 es el más frecuente, superando en número al de arias de tipo 1, y, en concreto, el tipo 3b con su variante 3c del cual no había ningún ejemplo en el *Oratorio a Santa Bárbara*. Un ejemplo se presenta en el aria *Che sarà? Qual cupo suono* que se incluye completa en el volumen de ediciones. El tipo 2, al igual que ocurría en el primer oratorio, tiene solamente una representante en la última aria. Tanto esta como la primera no incluyen introducción instrumental, consecuencia de la mayor continuidad entre el recitado y el aria que se ha comentado anteriormente. Una segunda diferencia se encuentra en las tonalidades que aparecen en la sección B de cada aria. Mientras en el oratorio de 1775 aparecían mayoritariamente los relativos menores de las tonalidades de la sección A, en este oratorio Lidón prefiere los homónimos menores y otras tonalidades cercanas diferentes, muestra de la variedad de relaciones tonales que se introduce en las arias a finales del siglo XVIII.

La falta de más oratorios conservados de Lidón no permite realizar un seguimiento de la transformación en el uso de las distintas tipologías de las arias y de la mayor presencia del recitado acompañado. No obstante, tenemos un ejemplo de música escénica con similar planteamiento compositivo general en el caso de la ópera *Glaura y Cariolano* de 1791. Como vimos en el capítulo tercero, los diferentes números de la ópera, también para cuatro voces, consisten en recitados secos, recitados acompañados y arias, aunque Lidón incluye también un dúo, un trío y un número final con las cuatro voces a coro. La presencia del recitado seco en la ópera es todavía mayor que la del recitado acompañado, por lo que parece que su desaparición no sucedió posiblemente hasta los años del siglo XIX. La escasa continuidad en los números del *Oratorio a Santa Bárbara*, sin embargo, comienza a diluirse en *Glaura y Cariolano*, ya que los recitados acompañados conectan directamente con las arias o números siguientes, como el del dúo inicial, el del trío de Glaura, Tegualda y Cariolano o el que precede al aria de Cariolano que cierra el primer acto y que sucede directamente al diálogo con el capitán español. En lo que concierne a la tipología de las arias, esta es diferente y más sencilla que la de los oratorios, aunque con algunas similitudes. En primer lugar, ninguna de las cuatro arias a solo de la ópera —*¡Oh! Aves piadosas* de Glaura, *¿Cómo sola, Glaura mía?* de Cariolano, *La noche oscura se va acercando* de Tegualda y *No a unas fieras intratables* del Capitán— es un aria *da capo* que retorna después de una sección central con distinto texto al texto y material musical del comienzo. Todas ellas responden a tipos más sencillos y más cortos, generalmente AB o ABA'B'. El primer caso es el del aria del capitán español, única con introducción e interludios instrumentales y en donde A realiza un recorrido tonal de la tónica inicial a la dominante similar a la primera sección del tipo 1 y B, tras diversos tránsitos por otras áreas tonales, regresa a la primera tonalidad concluyendo el aria. Las otras arias siguen el formato segundo y están todas construidas en dos tiempos, lento y rápido sin retorno al tiempo lento inicial. Una primera presentación de todo el texto, AB, realiza el recorrido inicial tónica-dominante y su repetición, A'B', el recorrido inverso, aunque aparecen también otras tonalidades contrastantes. El aria de Cariolano de la tabla 11.20 es un ejemplo de este plan formal, más sencillo como puede observarse que el de las arias de los oratorios.

Texto	Sección	Tempo	Tonalidad	Cadencia
¿Cómo sola, Glaura mía, Cómo sola vivirás?	A ₁	Lento	Do m	Dominante
Inquieta me buscarás Por el monte y por el llano.	A ₂	Rápido	Do M → Sol M	Tónica de Sol M
Aunque andes de noche y día Nunca me podrás hallar Porque pronto va a expirar Tu infelice Cariolano.	B		Sol M → Sol m	Dominante de Sol m
¿Cómo sola, Glaura mía, Cómo sola vivirás?	A ₁		Sol M	Tónica
Ansiosa me buscarás Por el monte y por el llano.	A ₂		Mib M → Do m	Dominante de Do m
Aunque andes de noche y día Nunca me podrás hallar Porque pronto va a expirar Tu infelice Cariolano.	B		Do M	Tónica

 Tabla 11.20. Estructura del aria *¿Cómo sola, Glaura mía?* de la ópera *Glaura y Cariolano* de J. Lidón.

Tras las observaciones anteriores, podemos concluir que los oratorios de José Lidón, a pesar de su escaso número, son muestra de la transformación formal y de tipologías en el siglo XVIII español a favor de una variedad en las arias y en la mayor presencia del recitado acompañado²⁸. Son, además, obras representativas del elevado virtuosismo vocal y de la cuidadosa planificación estructural y de la utilización de elementos expresivos que hemos conocido en el estudio de otro tipo de obras, por lo que supondría un gran interés el poder localizar más ejemplos de composiciones de José Lidón pertenecientes a este género.

El Salmo de David «Oye, Señor, mi súplica»

En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva la partitura del *Salmo de David «Oye, Señor, mi súplica»*, escrito para voz de tiple y acompañamiento de fortepiano que incluye la indicación de José Lidón como autor²⁹. Aunque se trata de una obra menor en el catálogo del compositor, es interesante tratarla aquí ya que es una pequeña cantata para voz solista y, por tanto, otro de los pocos ejemplos de música religiosa de carácter escénico de Lidón.

²⁸ LEZA, J. M.: «Continuidad...», p. 270.

²⁹ BNE, sig. MP/3176/4. Existe una edición crítica de esta obra realizada por Raúl Angulo Díaz: *José Lidón (1748-1827): Salmo de David «Oye, Señor mi súplica»*, ed. crítica de Raúl Angulo Díaz. Santo Domingo de la Calzada: Cátedra de Filosofía de la Música, Fundación Gustavo Bueno, Serie Partituras / Colección Ars Hispana, 2011.

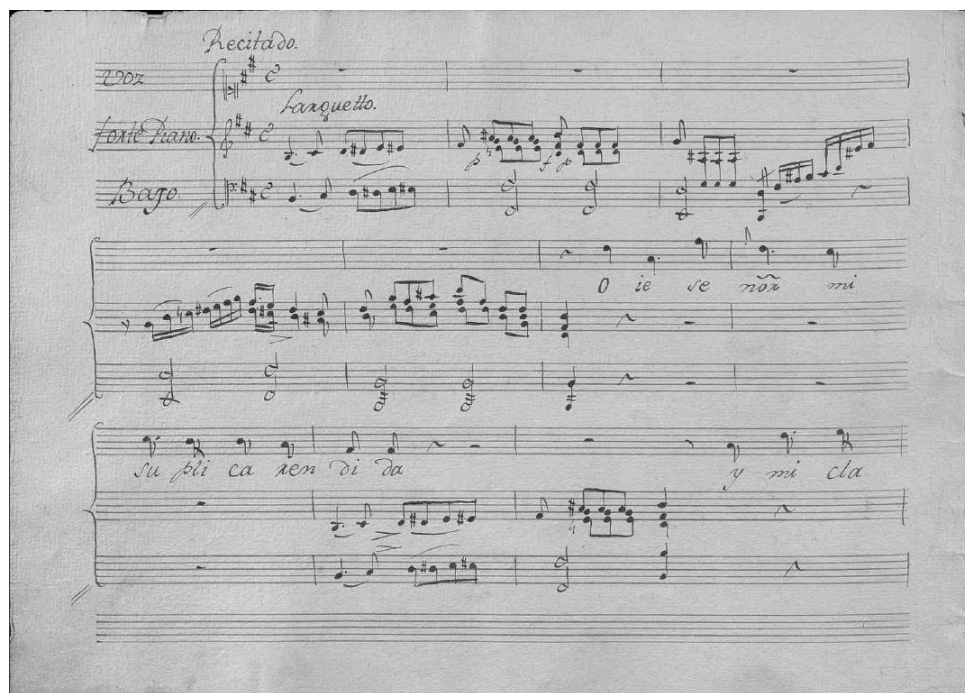


Ilustración 11.6. Comienzo del *Salmo de David «Oye, Señor, mi súplica»* de José Lidón (BNE, MP/3176/4).

Esta obra utiliza la traducción al castellano del salmo 101 que se incluye en la colección de la traducción de los salmos de David realizada por Pedro Antonio Pérez Castro y Casado y publicada en 1799 tras su fallecimiento en 1798³⁰. Como observamos, esta obra se relaciona directamente con el oratorio sobre el salmo *Diligam te Domine* por el material textual utilizado, aunque no podemos asegurar cuál de las dos obras es anterior. Según opinión de Raúl Angulo³¹, esta obra pudo ser compuesta en el contexto de la Guerra de Independencia, atendiendo a un texto que pretende equiparar la liberación del pueblo de Israel con la del pueblo español, tal y como comentamos para la cantata anterior. Aun teniendo en cuenta esta posibilidad, otra opción, no obstante, es posible. Los difíciles años vividos por Lidón tras la recuperación del trono de Fernando VII tuvieron necesariamente que causarle un malestar al ver cómo se veía clasificado en segunda categoría y perdida su alta consideración de años pasados a favor de otros músicos, a pesar de su continua preocupación por aquellos miembros de la orquesta y coro de la Real Capilla que se habían quedado sin plaza durante la reforma de José I, como vimos en el capítulo cuarto, de mantener y defender el Real Colegio que estaba a su cargo aun sin asignación mensual, al menos desde 1810, y de haber servido fielmente en la Real Capilla desde su ingreso en 1768. Desde este punto de vista, y considerando una posible fecha de composición posterior a 1814, es significativo atender al texto de la primera sección que no es un recitado, la canción *Los hombres me disgustan*, la cual aparece tras un largo primer recitado de dos secciones en Re mayor y Re menor. Es posible que, dado su contenido, Lidón expresase en ella su situación personal durante esos años:

³⁰ PÉREZ DE CASTRO, Pedro Antonio: *Los Salmos del santo Rey David, traducidos o parafraseados en verso castellano por varios y diferentes metros dedicados al Rey Nuestro Señor*. Madrid, Gerónimo Ortega, Impresor del Real Colegio Académico de Primera Educación, 1799, pp. 340-345 (BNE, U/9400).

³¹ www.youtube.com/watch?v=bx0Qr9GCqR8 (acceso 31-12-2016).

Los hombres me disgustan;
Huyo su compañía,
Y de noche y de día
No ceso de llorar.

Cual pájaro nocturno,
Que triste y lastimero
Habita en su agujero,
Sin poderse alegrar.

Sufro dicterios, sufro
También que de mí se hable,
Como de un miserable
Doloroso ejemplar.

Como y bebo; mas siempre
En mezcla desabrida
Con llanto la bebida,
Y con ceniza el pan.

Ahora conozco cuánto
Conmigo estás airado,
Y que me has elevado
Para humillarme más.

En fin, como una sombra,
La vida desfallece
Y cada vez más crece
Mi insensibilidad.

La tabla 11.21 recoge las diferentes secciones del salmo junto con su localización en el manuscrito. Hay que observar que las secciones se suceden unas a otras sin discontinuidad alguna, de manera que toda la obra es una sucesión de recitados, intervenciones momentáneas del teclado, ariosos y pequeñas canciones que suelen concluir en una armonía no conclusiva y que permite al cantante continuar con la siguiente sección inmediatamente. A pesar de no contar con una mayor cantidad de instrumentos, la obra mantiene las diferencias entre el recitado seco —acordes mantenidos en el acompañamiento— y el acompañado —mayor actividad del pianoforte e intervenciones cortas tras cada frase del recitado vocal—, aunque en ocasiones esta diferencia es muy pequeña.

Incipit textual	Tipo	Tempo	Fols.
Oye, Señor, mi súplica rendida	Recitado acompañado	Larghetto	1v-3r
Mis inútiles días como el humo	Recitado acompañado	Allegro	3r-5r
Los hombres me disgustan	Canción	Andante	5r-7v
En este estado de mudanza	Recitado seco	-	7v-9r
Las gentes y los reyes	Canción	Andantino - andante	9r-10v
Siguiendo yo la inspiración divina	Recitado seco	-	10v-11r
Verá que desde su alto santuario	Recitado acompañado	Andante expresivo	11r-12r
Ellos agradecidos	Canción	Andantino	12r-12v
Caminando en vigor y fortaleza	Recitado seco	-	12v-13r

Incipit textual	Tipo	Tempo	Fols.
Os pido que os sirváis revelarme	Recitado acompañado	A tiempo justo	13r-13v
Este gran beneficio	Recitado	-	13v-16v
Acaben ya mis penas	Canción	Allegro	17r-18v

Tabla 11.21. Secciones del *Salmo de David* «Oye, Señor, mi súplica» de J. Lidón (BNE, MP/3176/4).

Al contrario de lo que cabría esperar para una composición para voz sola y fortepiano compuesta por Lidón, dadas las muestras de gran virtuosismo vocal de otras obras y de su gran conocimiento de la técnica de la música de tecla, esta obra muestra una gran simplicidad en la línea vocal y en el acompañamiento que nos hacen pensar que estuvo destinada probablemente a ser interpretada por algún entorno amateur. Es posible también que pudiese estar destinada a alumnos del Real Colegio pero ya conocemos, por la música incluida en el *Oratorio a Santa Bárbara*, que este hecho no impedía un gran despliegue de lucimiento vocal. En el acompañamiento, además, apenas existen elementos idiomáticos característicos de los instrumentos de tecla de una cierta dificultad. El final de la obra, por ejemplo, es una canción de carácter quejumbroso sobre el texto «acaben ya mis penas» que incluye algunos movimientos cromáticos y saltos de séptima disminuida, como Lidón hace en otras ocasiones, pero todo realizado de manera simple y comedida, de poca dificultad, y sobre un sencillísimo acompañamiento que, sin lugar a dudas, podría Lidón haber complicado mucho más (ejemplo 11.21).

190

V. A - ca - ben ya mis pe - nas y sus - pi - ros pro -

190

Fp. *p*

194

V. li - jos y sus - pi - ros pro - li - jos Pues

194

Fp. *f*

Ejemplo 11.21. J. Lidón: *Salmo de David* «Oye, Señor, mi súplica», cc. 190-197.

La tabla 11.21 incluye algunas secciones que podemos denominar canciones o *ariettas*. Son secciones que responden a los momentos de regularidad métrica del texto original y presentan un diseño de la línea vocal más melódico y con temas que se repiten dentro de estructuras formales muy sencillas y de gran simplicidad armónica. Así, la canción *Los hombre me disgustan* está construida según un esquema AA'BAA en donde cada sección A utiliza una de las seis estrofas del texto y B las dos centrales.

El sencillo tema vocal inicial en La menor se repite dos veces concluyendo en semicadencia en la dominante (ejemplo 11.22) y la parte B se encuentra en Do mayor comenzando con la característica nota pedal e inestabilidad tonal de esta sección intermedia en otras tipologías. El final de esta sección acaba también en dominante para conectar directamente con el recitado posterior.

Andante

V. 55

Fp. 55

Los hom-bres me dis-gus-tan

58

V. 58

Fp. 58

hu-yo su com-pa-ñi-a y de no-che y de dí-a no ce-so de llo-rar.

Ejemplo 11.22. J. Lidón: *Salmo de David «Oye, Señor, mi súplica»*, cc. 55-60.

Las demás secciones melódicas muestran igualmente la sencillez vocal y armónica de toda la obra, lo que, junto con la repetición de algunos motivos melódicos, les otorgan un marcado aire popular (ejemplo 11.23) que diferencian claramente esta obra de los oratorios anteriores y que apuntan, como se ha comentado, a un entorno interpretativo camerístico no profesional. En este punto, es interesante recordar el testimonio de Ramón Cuellar que se incluyó en el capítulo cuarto que mencionaba la presencia de Lidón en el año 1814 o 1815 en casa de la marquesa de Santa Coloma junto a la sección de voces de la Real Cámara, hecho que, si bien no corresponde exactamente con un contexto no profesional, es indicativo de la relación de Lidón con otros entornos más allá de la Real Capilla en los cuales bien pudo ser interpretado el *Salmo de David «Oye, Señor, mi súplica»*.

Andantino

V. 105

Fp. 105

Las gen-tes y los re-yes del or-be, por que a-som-bre res-pe-ta-ran tu nom-bre, y tu glo-ria in-mor-tal.

Ejemplo 11.23. J. Lidón: *Salmo de David «Oye, Señor, mi súplica»*, cc. 105-109.

Recogemos en este capítulo los himnos, salmos y cánticos compuestos por José Lidón para diferentes contextos litúrgicos. En estas obras, Lidón utilizó estilos diferentes, desde las obras a papeles de gran plantilla instrumental que suponen sus dos *Te Deum* compuestos tras los años de la Guerra de la Independencia a algunos salmos e himnos para el Oficio Divino en los que utilizó un estilo antiguo que describiremos a continuación.

Los *Te Deum*

La introducción biográfica que realiza Dámaso García Fraile en su transcripción de la música de tecla de José Lidón recoge como primera obra de la etapa del compositor que se inicia tras la finalización de la Guerra de la Independencia, el *Te Deum a ocho y toda orquesta* de 1814 compuesto para el regreso de Fernando VII al trono español. Según García Fraile: «a lo largo de la historia de España, el canto solemne del *Te Deum* siempre se interpretó en la Corte y en todas las catedrales del Reino, como acción de gracias de hazañas guerreras o de importantes acontecimientos de la monarquía»¹. De la interpretación de este himno en las catedrales da amplia muestra Josefa Montero para el caso de la catedral de Salamanca, en donde desde 1801 a 1829 se llegaron a realizar 46 interpretaciones de este texto para ocasiones muy diversas, tanto para funciones relacionadas con los monarcas borbones como con José I, cuya llegada no supuso un cambio de esta costumbre². Para el caso de la Corte de Madrid, el ceremonial de la Real Capilla recoge las ocasiones en que debía interpretarse el *Te Deum*:

Suele cantarse solemnemente este cántico de alegría en acción de gracias al Omnipotente por la exaltación al trono de la Majestad Católica, y también por el nacimiento de persona real. Y suele así mismo cantarse por alguna señalada victoria de nuestras armas y por la conversión de alguna provincia o reino a la fe católica y por la exaltación de nuevo pontífice a la cátedra de San Pedro y por otros memorables sucesos³.

Según lo anterior, el laudatorio texto de este himno, exclamando la majestad divina, juega un doble papel al combinar un significado religioso con otro político. Por ejemplo, los versos iniciales que indican la adoración a Dios, Señor y Padre venerado por toda la creación, funcionan como un adecuado símil para proclamar la majestad del monarca y su reconocimiento por parte de todo el pueblo.

Para los años inmediatamente posteriores a la finalización de la Guerra de Independencia se conservan muchas órdenes para la interpretación de este himno en Madrid. Ya el 19 de marzo de 1814, cuando se celebrara el aniversario de la publicación de la constitución, se comunica que «ha acordado la regencia del reino recibir en el salón de embajadores» donde habrá «gala, iluminación general, *Te Deum* y salvas de artillería»⁴. El 30 de marzo de 1814 debía cantarse en la iglesia parroquial de Santa María «para solemnizar la plausible noticia de hallarse el rey en territorio español»⁵, ya

¹ GARCÍA FRAILE, D.: *José Lidón. La música...*, vol. I, p. 36.

² MONTERO GARCÍA, J.: «La figura de Manuel José Doyagüe...», vol. I, pp. 97-98. Para la interpretación solemne del *Te Deum* en el periodo de José I véase también el caso de la catedral de Málaga (DE LA TORRE MOLINA, María José: «La música en las fiestas reales de la Málaga napoleónica (1810-1812)», *Revista de Musicología*, XXXII, nº 1 (2009), pp. 447-473.

³ *Ceremonial de la Real Capilla...* (RB, sig. II/583, p. 286).

⁴ AGP, Reinados, Fernando VII, C^a 388, Exp. 53.

⁵ *Ibid.*, Exp. 33.

que en dicha iglesia era costumbre la interpretación de este himno y de la Salve cuando acudían a ella los monarcas en su pública entrada. Como vimos en el capítulo cuarto, ante el inminente regreso a Madrid de Fernando VII, el receptor de la Real Capilla, don Martín José de Zeverio, solicitaba el 9 de mayo de 1814 al Duque de San Carlos la confirmación del Rey para una función que incluyese un solemne *Te Deum* a su llegada. Esto supuso la interpretación del primer *Te Deum* de José Lidón, concluido en la fecha de 4 de abril de 1814⁶ e interpretado el 14 de mayo en la Real Capilla, día siguiente al de la entrada de Fernando en la capital. Esta obra sería esgrimida días más tarde por el compositor como mérito relevante en su petición de ser confirmado en su plaza de maestro de la Real Capilla.

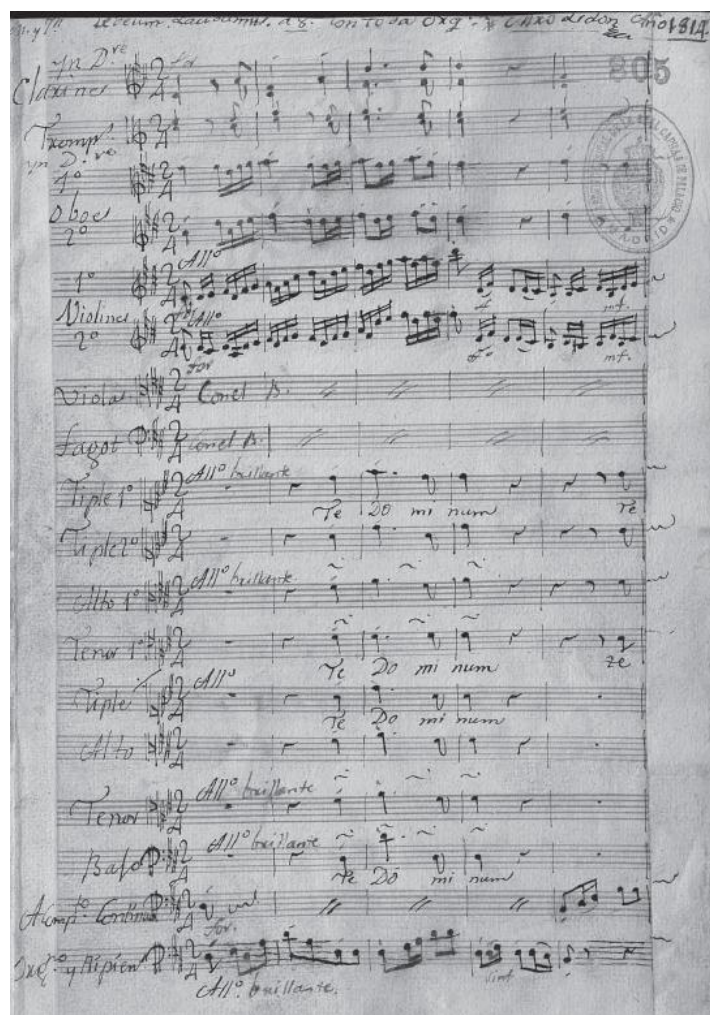


Ilustración 12.1. Comienzo de la partitura del *Te Deum* de 1814 de José Lidón (AGP, Real Capilla, Música, C^a 869, Exp. 805).

Lidón compuso un segundo *Te Deum* en 1816: el *Te Deum a dos coros y grande orquesta obligada*. Ese año sería intenso para la actividad musical de la corte, ya que encontramos diferentes oficios para la realización de funciones musicales conmemorando el reinado de Fernando VII, así como la para la celebración de las dobles nupcias reales del 28 de septiembre de ese año que emparejaron a Fernando con María Isabel de Braganza y a su hermano Carlos María Isidro con María Francisca de

⁶ AGP, Real Capilla, Música, C^a 869, Exp. 805, fol. 33v.

Asís, ambas hijas de los Príncipes del Brasil. Así, el martes 19 de marzo de 1816 debía cantarse a las once de la mañana «un solemne *Te Deum* en la Real Capilla en acción de gracias por la agradable noticia de la rendición de la Plaza de Cartagena de Indias a las armas de S. M. el día 6 de diciembre último», y el domingo 24 de marzo de 1816 debía celebrarse a las diez de la mañana una función con «solemne *Te Deum* en la Real Capilla, con motivo del Aniversario del feliz regreso de S. M. a sus dominios»⁷. En lo que respecta a la boda real, el jueves 22 de febrero de 1816 se otorgaron las escrituras matrimoniales, celebrándose el día 23 un besamanos general en Palacio⁸, pero la futura reina no llegaría a España desde Brasil hasta septiembre de ese año. El día 15 de ese mes, los músicos de la Real Capilla asistieron a la misa y *Te Deum* celebrados por la Real Hermandad de Criados de S.M. en el Convento de la Encarnación «en acción de gracias por el feliz arribo de la Reina N^a S^a y Srma. Sra. Infanta»⁹. Finalmente, el ceremonial de las bodas indica que los reyes y altezas reales, tras la misa en San Francisco el Grande celebrada el día de las velaciones, asistieron «con sola la precisa comitiva a dar gracias a nuestra Señora de Atocha», en donde se cantó un solemne *Te Deum* antes de regresar al Palacio Real¹⁰. Dado que para el *Te Deum* de 1816 Lidón no incluyó en su partitura la fecha exacta de finalización de la composición —como sí ocurre en otros casos y, concretamente, en el primero de 1814—, desconocemos para qué ocasión exacta fue escrito. Posiblemente su destino interpretativo, dada la importancia del acontecimiento, fueron las bodas reales de ese año, aunque no lo hemos podido confirmar.

El ceremonial de la Real Capilla que antes mencionamos incluye también los detalles protocolarios de la interpretación del *Te Deum* en la misma ante la presencia del rey:

Asiste, pues, S.M. y previenen ya su venida estando de antemano en la Capilla cuantos de estilo tienen lugar en ella; de modo que, hecha una breve oración, se han de levantar y, saludando al prelado, deben ocupar su asiento. También el prelado deberá esperar revestido la llegada de S.M. Al hacerse la señal de que ya está el Rey en la tribuna, han de salir al cuerpo de la Capilla seis pajes de S.M. con hachas haciendo siempre las acostumbradas cortesías y, quedándose en pie, mantendrán elevadas las hachas mientras dura el cántico. Luego se deja ver caminando al altar el Patriarca de pontifical acompañado de sus ministros y, al llegar al medio de su grada, deja el báculo y mitra, retirándose el ministro del báculo a la parte del Evangelio y el de la mitra a la de la Epístola. Entonces sirve al Patriarca el libro o manual el asistente mayor y comienza a entonar el *Te Deum laudamus*, que continúa y canta el coro con la mayor solemnidad, estando todos en pie sino es cuando se canta el versículo *Te ergo quaesumus*, donde todos se arrodillan, hasta los mismos pajes que harán descansar sus hachas en el pavimento, pero se han de levantar asimismo todos al finalizarse el versículo hasta que se concluya el himno en las oraciones que trae el manual y que cantará el prelado y dará con ellas fin a la solemne función. Por último, dará él mismo con su mitra y báculo la solemne bendición y se retirará a su asiento, y SS.MM. a su cámara¹¹.

Para el primer *Te Deum* de 1814, Lidón utilizó el habitual doble coro, siendo el primero un coro alto de solistas (dos tiples, alto y tenor), y una rica plantilla instrumental que incluía los instrumentos disponibles en la Real Capilla: dos clarines y

⁷ AGP, Real Capilla, C^a 196, Exp. 3 para ambas funciones.

⁸ AGP, Reinados, Fernando VII, C^a 36, Exp. 1.

⁹ AGP, Real Capilla, C^a 196, Exp. 3.

¹⁰ AGP, Reinados, Fernando VII, C^a 36, Exp. 13, p. 7. En este expediente se guardan tres copias de las *Ceremonias y etiquetas que deben observarse en la entrada de S.M. la reina nuestra señora y de la serenísima señora infanta doña María Francisca de Asís en Madrid: desposorios de ambas señoras: velaciones: ida a dar gracias a nuestra señora de Atocha: besamanos generales y de los consejos &c.; recopiladas del ceremonial observado en iguales casos, y arregladas a la etiqueta del día, para el mayor decoro y obsequio de su majestad y alteza.*

¹¹ *Ceremonial de la Real Capilla...*, pp. 287-288.

dos trompas, dos oboes y fagot, violines primeros y segundos, violas, violones, contrabajos y órgano. Aun siendo una de las obras con mayor número de instrumentos, es el *Te Deum* de 1816 la obra del compositor con una mayor plantilla orquestal de todo su catálogo y, además, la primera en la que utiliza un conjunto de maderas completo. Así, junto a los dos coros completos de cuatro voces, la orquesta de esta segunda obra está formada por dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, fagot, dos clarines, dos trompas, el conjunto completo de cuerdas y el órgano.

Al igual que hicimos en el estudio de anteriores obras de José Lidón, incluimos en la tabla 12.1 la división por frases de los dos *Te Deum* incluyendo los cambios de *tempo*, compás, tonalidades y conjunto vocal utilizado con el fin de localizar planteamientos compositivos comunes entre las dos obras. Remitimos, asimismo, al volumen de ediciones en el que se han incluido ambas obras.

Texto	1814	1816
Te Dominum confitemur	<i>Allegro brillante</i> - 2/4 Re M C. I y II	<i>Allegro</i> - 3/4 Do M C. I y II
Te aeternum Patrem,	Re M Ti I y C. I y II	Do M → Sol M A I
omnis terra veneratur.	Re m → La M Ti I, C. II y C. I	Sol m C. I
Tibi omnes angeli, tibi caeli et universae potestates.	La M Dúo Ti I y II	Sol M → Do M C. I y II
Tibi cherubim et seraphim, incessabili voce proclamant:	Dúo Ti I y II y C. I y II La M → Si m C. I y II	La m → Do M T I
Sanctus, Sanctus, Sanctus	Si m → Re M C. I y II	Do M C. I y II
Dominus Deus Sabaoth.		Sol M A I y T I
Pleni sunt caeli et terra maiestatis gloriae tuae.	Re M → La M C. I y II	Sol M C. I y II
Te gloriosus Apostolorum chorus,	La M Ti I y C. I y II	Sol m Ti I y C. I y II
Te prophetarum laudabilis numerus,	La M → Mi M A I	Si b M Bajo solo de C. II
te martyrum candidatus laudat exercitus.	Mi M → Si m C. I y II	Si b m → Fa M
Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia,	Si m Ti II y C. I y II	Fa M → Sol m Dúo Ti I y II y C. I y II
Patrem immensae majestatis;	<i>Allegro moderato</i> - 3/4 Re M A I y C. I y II	Mi b M T I
venerandum tuum verum et unicum Filium;	Re m → La m Ti I, Ti II y T I	Mi b m → Mi b M Dúo A I y T I
Sanctum quoque paraclitum Spiritum.	La m C. I	Mi b M Ti II

Texto	1814	1816
Tu rex gloriae, Christe.	La M → Mi m → Si m	Mib M → Do m
Tu Patris sempiternus es Filius.	T I	Ti I, A I y T I
Tu, ad liberandum suscepturus hominem, non horruisti Virginis uterum.		Do m → Fa m C. I y II
Tu, devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna caelorum.	Si m → Mi m Bajo solo	Fa M → Sib M T I
Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris.	Mi m → Sol M C. I y II	Sib M → Sol m C. I y II
Iudex crederis esse venturus.	Sol M C. I y II	Sol m Dúo Ti I y Ti II y C. I y II
Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti.	<i>Adagio</i> - 3/4 Sol m Ti I, A I y T I	<i>Larghetto</i> - C Mib M A I y trompa solista
Aeterna fac cum sanctis tuis: in gloria numerari.	<i>Allegro</i> - 3/4 Re M C. I y II	<i>Allegro</i> - 3/4 Sib M C. I y II
Salvum fac populum tuum, Domine, et benedic hereditati tuae.	Si m → Re M A I	Sib M → Do M Dúo T I y B solo
Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum.	Re M → Fa# m C. I y II	
Per singulos dies benedicimus te; et laudamus nomen tuum in saeculum, et in saeculum saeculi.	Fa# m → La M Ti II	Do M → Do m → Do M C. I y II
Dignare, Domine, die isto sine peccato nos custodire.	La m C. I y II	La m → Do m A I
Miserere nostri, Domine,	Do M → Do m C. I	Do m Ti I, Ti II y T I
Miserere nostri.	Sol m → Re m C. II	
Fiat misericordia tua, Domine, super nos, quem ad modum speravimus in te.	Re m A I y C. I y II	Do m A I
In te, Domine, speravi: non confundar in aeternum.	<i>Allegro cómodo</i> - 6/8 Re M → La M → Re M C. I y II	<i>Vivo</i> - 3/4 Do M C. I y II

 Tabla 12.1. División en frases y secciones de los *Te Deum* de J. Lidón.

De la tabla 12.1 observamos en primer lugar que, mientras la comparación de otras obras señalaba una misma división en secciones y frases, el mismo reparto en las intervenciones vocales de los solistas o del conjunto completo e incluso un recorrido tonal semejante, los dos *Te Deum* muestran muchas menos coincidencias entre sí. A pesar de disponer solamente de dos composiciones de Lidón sobre este texto, lo cual no deja de ser una muestra escasa para un estudio objetivo, parece que Lidón no utilizaba un modelo común para su composición. Comparemos como ejemplo los versos quinto a octavo (contados teniendo en cuenta el primer verso «Te Deum laudamus» entonado al inicio de la oración y que no forma parte de la composición), los cuales anuncian que la majestad divina es exclamada por todos los ángeles, los cielos, las potestades, los

querubines y los serafines, es decir, por toda la jerarquía angelical enumerada en rangos ascendentes. En 1814 Lidón adjudicó estos versos en primer lugar a un dúo de triples cantando por terceras paralelas, continuando con la breve intervención en dúo del alto y el tenor y del completo de las voces en un *crescendo* de densidad sonora acompañado también con un progresivo aumento de intervención instrumental. En 1816, sin embargo, Lidón comienza utilizando alternativamente los coros primero y segundo para los dos primeros versos y reduce drásticamente la densidad en los dos siguientes con un solo de tenor, procedimiento inverso al anterior. Mientras en el primer *Te Deum* la tonalidad de La mayor se mantiene durante todo el pasaje hasta el verso «incessabili voce proclamant» en donde modula hasta la tonalidad de Si menor en que comienza la siguiente frase con los versos que indican las alabanzas proclamadas, en 1816 realiza desde el principio recorridos modulantes, desde Sol mayor a Do mayor en la parte coral y desde La menor a Do mayor para el solo del tenor, concluyendo en una tonalidad mayor en lugar de una menor como en 1814.

Otro ejemplo se encuentra en los versos que enumeran la condición y atributos del Hijo, desde «Tu rex gloriae, Christe» hasta «Iudex crederis esse venturus». Esta sección muestra algunas coincidencias, como el uso de tonalidades menores para el texto que hace referencia a la aceptación de la condición humana («suscepturus hominem») por parte de Jesucristo o la presencia de un solista en los versos que expresan la victoria de Jesús sobre la muerte («devicto mortis aculeo»). Sin embargo, los planteamientos son muy diferentes. En 1814 Lidón comienza con el tenor solista, quien modula desde el La mayor inicial hasta Si menor en los versos que comienzan con la referencia a la gloria y conducen a la encarnación humana en el seno de la Virgen. En 1816, los dos primeros versos de esta sección, las menciones a Cristo como «Rey de gloria» y como «único Hijo del Padre», están realizados por el tiple primero, alto y tenor solistas en un pasaje modulante con un comportamiento levemente contrapuntístico, mientras que para los dos siguientes los coros primero y segundo se suceden alternativamente hasta alcanzar la tonalidad de Fa menor. Si bien el recorrido tonal global de estos cuatro versos es similar —de La mayor a Si menor para 1814 y de Mi bemol mayor a Fa menor en 1816—, la realización es totalmente diferente. Para los siguientes versos, un bajo solista u obligado del segundo coro realiza en 1814 una modulación entre Si menor y Mi menor, mientras que el tenor de 1816 lo hace entre las más luminosas tonalidades de Fa mayor y Si bemol mayor. Las líneas vocales, no obstante, guardan alguna similitud en el uso de los amplios arpeggios, los puntillos y el melisma final sobre la palabra «caelorum», aunque no la semejanza que hemos observado en otras ocasiones (ejemplos 12.1 y 12.2). A continuación, todo el conjunto de voces concluye con el verso «Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris», aunque en 1814 los dos coros intervienen alternativamente en un recorrido tonal hacia Sol mayor y en 1816 los dos coros cantan homofónicamente en un recorrido tonal opuesto que concluye en Sol menor.



Ejemplo 12.1. J. Lidón: *Te Deum* (1814), cc. 229-238, bajo obligado.

Ejemplo 12.2. J. Lidón: *Te Deum* (1816), cc. 143-153, tenor primero.

En ambos *Te Deum* se aprecia el hecho de que prácticamente cada verso tiene una realización diferente, tanto en las voces que intervienen como en el planteamiento tonal. Apenas hay secciones homogéneas que contengan dos o tres versos del texto, tal y como ocurría con otras obras como la secuencia *Lauda Sion*, aunque en este caso se explicaba por su característica división en estrofas. El resultado es, por tanto, de un gran dinamismo y de una continua variedad sonora.

Estas últimas características se acentúan también por la gran cantidad de frases modulantes en las dos obras. Al contrario de lo que ocurría con las lamentaciones, en donde las modulaciones aparecían en largas secciones de inestabilidad tonal sin cadencias ni puntos claros de llegada, las modulaciones de los *Te Deum* no impiden una estabilidad tonal al producir cadencias claras y zonas tonalmente bien definidas, procedimiento más adecuado para un texto luminoso y laudatorio como el que estamos considerando. En relación a estas modulaciones, el *Te Deum* de 1816 alcanza tonalidades más alejadas o, al menos, que plantean nuevas relaciones. Mientras en 1814 priman las relaciones con las tonalidades adjuntas y relativos cercanos (La mayor, Sol mayor, Si menor), en 1816 aparecen las relaciones de tercera (Mi bemol mayor, Do menor, Si bemol mayor) en algunas secciones importantes. En estas dos obras, sin embargo, no coinciden los puntos de lejanía tonal como en otros casos estudiados. Para el *Te Deum* de 1814, el FOP se encuentra en el verso «Miserere nostri, Domine», el cual alcanza la tonalidad de Do menor. Su significado recuerda al verso «Qui tollis peccata mundi, miserere nobis» en el cual se situaba el FOP del Gloria de las misas, como vimos, lo que puede estar probablemente relacionado. En 1816, sin embargo, este punto lejano se alcanza mucho antes, en la aparición de Mi bemol menor del verso «venerandum tuum verum et unicum Filium».

Una de las coincidencias significativas de las dos obras es la existencia de una sección intermedia diferenciada con un *tempo* más lento en el texto «Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti» que refleja la petición de ayuda de los siervos redimidos por la sangre de Cristo. Es además una sección de carácter más íntimo y con menor presencia instrumental. En 1814 solo las cuerdas y un dúo de fagot y oboe acompañan al tiple primero, alto y tenor solistas cuya intervención incluye la indicación «a media voz». Para 1816, Lidón compuso un hermoso dúo de alto solista y trompa acompañados suavemente por las cuerdas. Para las características de esta sección tenemos una justificación que procede del propio ceremonial de la Real Capilla en el cual, como hemos visto, se detalla que justo al llegar al verso «Te ergo quaesumus» todos los asistentes debían arrodillarse hasta el final del mismo, por lo que la música apropiada para esta sección debía reflejar ese especial momento de contrición y reflexión.

Abordemos a continuación algunos aspectos más detallados del *Te Deum* de 1814 para poner de relieve los elementos que caracterizan estas composiciones. La

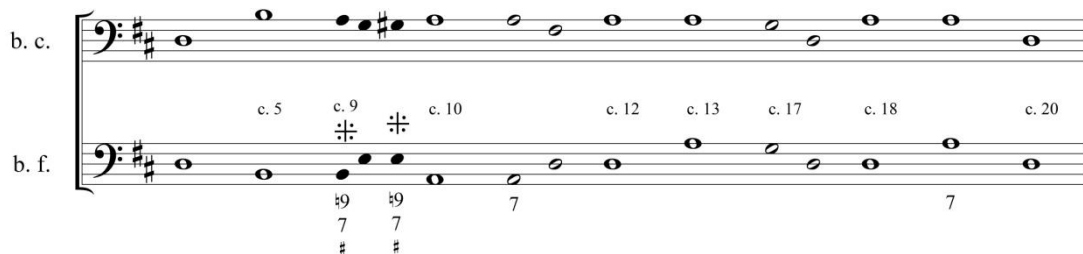
organización en frases musicales coincidentes con los versos del himno permite estudiar desde ese punto de vista la estructura de la obra. Así, cada verso o conjunto de versos —unidad textual— está construido con una determinada línea armónica que tendrá unas características determinadas en cuanto a los intervalos de los bajos fundamentales, armonías más o menos complejas utilizadas, realización o no de una modulación y tipo de cadencia final. Si estudiamos el reparto de frases modulantes y no modulantes, observamos que para cada una de las divisiones principales de la obra con un *tempo* diferenciado, la primera y última frases son siempre no modulantes, junto con una o dos intermedias, lo que coincide con la idea de presentación tonal inicial, de firme conclusión y de llegada a puntos tonales intermedios de referencia. Estas frases no modulantes utilizan acordes básicos de la tonalidad, con apenas las armonías de tónica y dominante en la mayoría de ocasiones. Para el caso de las frases modulantes, salvo casos puntuales que analizaremos, todas incluyen modulaciones muy sencillas, con procedimientos naturales, breves y directos, como la aparición de un acorde común entre dos tonalidades y la introducción inmediata de la dominante de la nueva tonalidad. Además, la presencia de acordes de séptima disminuida, sexta aumentada, quinta aumentada u otras formas de consonancias *defectuosas* es mucho menor que en otras obras y reservada para momentos específicos. Las cadencias finales de cada frase son también significativas, ya que la mayoría de secciones no modulantes concluyen en cadencia perfecta o en una más firme cadencia magistral, según la denominación de Teixidor, aunque muchas de las modulantes finalizan igualmente con este tipo de cadencia. El uso de las semicadencias permite concatenar las diferentes frases y evitar la excesiva compartimentación de la obra.

Junto a la claridad tonal y armónica, en lo que respecta a las líneas melódicas utilizadas, predomina el diatonismo sobre el cromatismo y los movimientos melódicos amplios pero no excesivamente forzados. El acompañamiento instrumental es casi en todo momento muy activo y brillante, sin la presencia de ritmos desestabilizantes y con melodías arpegiadas y por terceras, con una importante intervención de los clarines y las trompas en muchas secciones que aporta una sonoridad marcial y heroica propia de este texto y del contexto interpretativo. Los comienzos de los dos *Te Deum* son representativos a este respecto. Junto a la homofonía del *tutti* vocal, el primero recorre en los cuatro primeros compases dos octavas mediante el desarrollo del arpeggio de la armonía inicial de tónica en los violines primeros. Para el caso de 1816, Lidón presenta un característico ritmo de obertura francesa en los dos primeros compases, tópico característico de la marcialidad y majestuosidad que recuperará tras la sección lenta central.

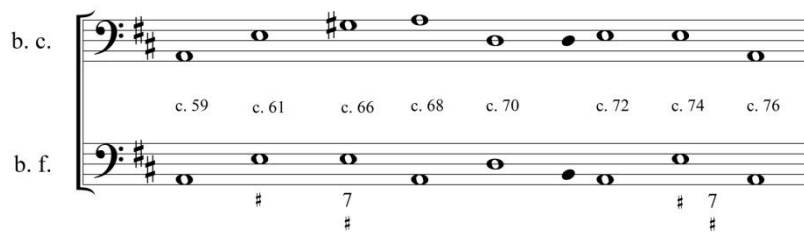
Todas estas características reflejan un estilo que expresa, tal y como señalaba Iriarte, la alegría —modo mayor, aire vivo, diatonismo, frases cortas y perceptibles, acompañamiento de muchos instrumentos— o la heroicidad, según López Remacha. Son, desde luego, procedimientos diferentes a los propios del *estilo lamentable* en el que estaban compuestas las lamentaciones, con sus complejas y densas líneas armónicas, su inestabilidad tonal y las melodías forzadas y llenas de cromatismos.

El *Te Deum* de 1814 está compuesto por cinco grandes secciones con distinto *tempo* que se relacionan con divisiones del texto coherentes en cuanto al significado o contenido de los versos. Una primera sección se extiende hasta el verso «Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia» y contiene la enumeración de todos los seres que proclaman alabanzas divinas, desde la tierra entera, los ángeles, el coro de apóstoles, los profetas, el ejército de mártires y, finalmente, la Iglesia extendida por todo el orbe. Salvo las correspondientes a dos versos, todas las frases, modulantes o no, son sencillas

y claras tonalmente. La primera de ellas, no obstante, contiene más riqueza armónica al utilizar de manera destacada la armonía del sexto grado como contraste inicial y una tonalización del segundo y quinto grados por medio de acordes de séptima disminuida en el compás 9 (ejemplo 12.3). La línea de bajos del verso «tibi omnes angeli» es una muestra de lo que podemos denominar como línea no modulante natural, de la cual hay varios casos en toda la obra muy similares (ejemplo 12.4).

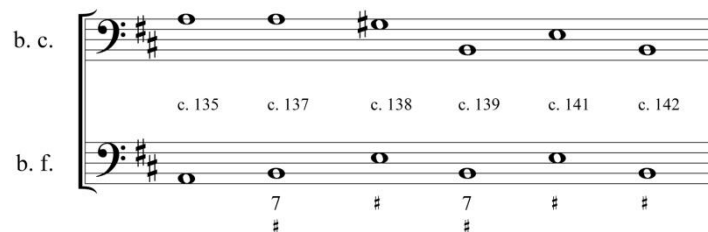


Ejemplo 12.3. Línea de bajos del verso «Te Dominum confitemur» del *Te Deum* de 1814 de J. Lidón.



Ejemplo 12.4. Línea de bajos del verso «Tibi omnis angeli, tibi caeli et universae potestates» del *Te Deum* de 1814 de J. Lidón.

Como ejemplos de otros tipos de líneas asociados a significados del texto, los dos versos modulantes «Te prophetarum laudabilis numerus» y «te martyrum candidatus laudat exercitus» son buenos ejemplos. Estos versos forman parte de la enumeración descrita, los admirables profetas en el primer caso y el ejército de mártires en el segundo. La condición honorable de los profetas está representada por un solo del alto primero que modula entre las tonalidades de La mayor y Mi mayor de una manera natural y directa, simplemente introduciendo el acorde de séptima de dominante de la nueva tonalidad (ejemplo 12.5).



Ejemplo 12.5. Línea de bajos del verso «Te prophetarum laudabilis numerus» del *Te Deum* de 1814 de J. Lidón.

Para el caso del ejército de mártires, probablemente la referencia al sufrimiento relacionado con estos personajes es la causa de una modulación entre Mi mayor y Si menor algo más elaborada, haciendo uso de una sucesión de séptimas de dominante en

los compases 144 y 146 y del acorde de sexta aumentada para resolver cromáticamente en la dominante de la nueva tonalidad (ejemplo 12.6). La diferencia de este verso con el anterior también es acentuada en el *Te Deum* de 1816, en donde el bajo solista realiza una repentina modulación a la tonalidad homónima menor con un quejumbroso semitono ascendente en el compás 84.

Ejemplo 12.6. Línea de bajos del verso «Te martyrur candidatus laudat exercitus» del *Te Deum* de 1814 de J. Lidón.

Pero la sección más compleja de toda la primera división de la obra es sin duda la que se compone sobre el verso «omnis terra veneratur», el cual recuerda la veneración de toda la Tierra a Dios, a quien en los primeros versos del himno se reconoce como Señor y como Padre. Como puede apreciarse en el ejemplo 12.7, el texto de este verso se repite tres veces, la primera a cargo del tiple primero, la segunda por el segundo coro y una tercera por las cuatro voces solistas del coro primero, lo que parece indicar una rotunda afirmación de la veneración aludida ya que muy pocos versos del himno tienen tantas repeticiones. Sin embargo, en los versos anteriores a este, la música de Lidón se ha desarrollado en un brillante Re mayor y, al llegar a este punto, la resolución del acorde de dominante del compás 35 desemboca directamente en Re menor, tonalidad que transitará en la segunda aparición del texto (cc. 42-49) hacia La menor. Tras el fragmento aquí incluido, la música retoma un brillante modo de La mayor por resolución de la dominante de La menor según se recoge en el ejemplo 12.4. Así, el verso «omnis terra veneratur» se encuentra formado por dos modos menores como si fuese un paréntesis en medio de las brillantes sonoridades mayores de Re mayor y La mayor, con las que conecta por sus respectivos homónimos menores.

35

Ob.

VI. I

VI. II

Vá.

Ti. I

Ti. II

A. I

T. I

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

p

p sempre

dol.

p

p

Solo

om - nis te - rra ve - ne - ra - tur

A media voz

om - nis te - rra

A media voz

om - nis te - rra

A media voz

om - nis te - rra

A media voz

om - nis te - rra

p

p

Ejemplo 12.7. J. Lidón: *Te Deum* (1814), cc. 35-45.

Ob. 46 Solo

VI. I 46

VI. II 46 pp

Va. 46 pp

Ti. I 46 a 4 om-nis te-rra ve-ne-ra-tur

Ti. II 46 a 4 om-nis te-rra ve-ne-ra-tur

A. I 46 a 4 om-nis te-rra ve-ne-ra-tur

T. I 46 a 4 om-nis te-rra ve-ne-ra-tur

Ti. 46 ve-ne-ra-tur

A. 46 ve-ne-ra-tur

T. 46 ve-ne-ra-tur

B. 46 ve-ne-ra-tur

Ac. 46 p pp Fagot

Ejemplo 12.7. J. Lidón: *Te Deum* (1814), cc. 46-57.

Consideremos a continuación las líneas de bajos sobre las que se construyen las tres apariciones de este texto, pudiéndose realizar la división de todo este pasaje en tres líneas de bajos fundamentales (ejemplos 12.8, 12.9 y 12.10). A pesar de que forman parte de una línea completa para todo este verso, al concluir cada presentación del texto se produce un movimiento cadencial característico que permite realizar esta división. Podemos observar que las tres líneas de bajos fundamentales pueden definirse como naturales, atendiendo a los intervalos que forman sus notas, siempre con saltos de tercera, cuarta o quinta y pocos ascensos de grado. Sin embargo, para la primera frase, la presentada por el tiple primero, el bajo continuo realiza un descenso casi cromático que alcanza la dominante del modo de Re menor haciendo uso de dos acordes de sexta aumentada sobre el sexto grado que resuelve descendentemente según la fórmula característica de otras ocasiones relacionada con la cadencia *defectuosísima* de Teixidor y con la modulación *extrañísima* de Lidón. La segunda frase comienza de nuevo con una línea de bajo descendente y concluye también con la misma cadencia anterior realizada para alcanzar en este caso la dominante de La menor. La tercera y última presentación del texto vuelve a hacer uso del bajo descendente por grados y cierra el fragmento con una sucesión de dos intervalos de cuarta disminuida, pertenecientes al grupo de los que forman el *estilo lamentable*.

Ejemplo 12.8. Líneas de bajos de la primera presentación del verso «omnis terra veneratur» del *Te Deum* de 1814 de J. Lidón.

Ejemplo 12.9. Líneas de bajos de la segunda presentación del verso «omnis terra veneratur» del *Te Deum* de 1814 de J. Lidón.

Ejemplo 12.10. Líneas de bajos de la tercera presentación del verso «omnis terra veneratur» del *Te Deum* de 1814 de J. Lidón.

En lo que respecta a los procedimientos melódicos de las voces superiores, Lidón utiliza interesantes recursos. La primera frase ejecutada por el tiple solista comienza con un heroico ascenso de cuarta justa tras el que se mantiene una prolongada nota para la palabra «terra» mientras los violines y bajos se mueven cromáticamente en direcciones opuestas (compases 36 a 38). Este firme comienzo melódico se oscurece inmediatamente con el brusco y acentuado descenso de séptima disminuida del compás 39 sobre la palabra «venera» que incluye la cadencia a la dominante de Re menor. En el segundo fragmento, el coro segundo retoma el texto con la indicación «A media voz» y utiliza planas melodías en las tres voces superiores que se mueven cromáticamente arriba y abajo de un sonido central, mientras que la voz inferior realiza el movimiento descendente. El tercer fragmento, a cargo del coro primero, vuelve a utilizar este movimiento melódico tembloroso para las voces superiores, ahora trasladado a la altura de La menor. Los dos tiples solistas cierran con sendos trémolos la frase que cadencia sobre la dominante por medio del acorde de séptima disminuida.

Si contemplamos en conjunto todo este fragmento del *Te Deum*, tanto los elementos armónicos como los melódicos parecen estar al servicio de la expresión de un texto quejumbroso, lamentable o lleno de amargura. Así parecen indicarlo los tránsitos por los más oscuros modos de Re menor y La menor, las armonías complejas de sexta aumentada y séptima disminuida —para las cuales el metalenguaje indicaba expresiones poco naturales— las cadencias *extrañísimas*, los bajos descendentes de grado, los intervalos melódicos forzados y las oscilaciones cromáticas de los dos segundos fragmentos. Cabe preguntarse si son estos procedimientos adecuados para un texto que pretende exclamar solemnemente que toda la Tierra venera la majestad divina. Parece evidente que Lidón pretende aludir a algún significado concreto con estos procedimientos o, quizás y tal como indicaba Raymond Monelle, solo pretende construir un punto de encuentro, una red que atrapa diferentes significados y alusiones. Es, desde luego, tentador pensar que, en relación al hecho de que el *Te Deum* representaba tanto la proclamación de la majestad divina como de la majestad terrenal del monarca, Lidón quiso expresar con su música un sentimiento de tristeza o temor para la adoración de la figura de Fernando VII. Son muchas las interpretaciones: ¿acaso Lidón no participaba personalmente de ese general sentimiento? ¿Quizás ponía en duda su existencia para toda la «España-terra»? Estas deducciones podrían basarse en un uso icónico de los anteriores procedimientos musicales. Así, los cromatismos y temblores remiten, por su analogía, a la expresión del llanto o del miedo, pero también es posible, no obstante, que Lidón solamente quisiese potenciar un sentimiento de piadosa veneración hacia la divinidad o hacia la esperada figura de Fernando por medio de relaciones indiciales con estos procedimientos musicales, indicadores de la aparición de fuertes movimientos emocionales. Así, una interpretación del fragmento que deduzca una expresión abstracta de la emoción, del sentimiento intenso sin llegar a objetivarse, es perfectamente aceptable.

Atendiendo a parámetros musicales estructurales exclusivamente, la presencia de este pasaje en modos menores y con armonías más complejas entre dos secciones armónicamente más claras y brillantes es un interesante recurso musical que permite, como si de una técnica pictórica de luces y sombras se tratase, reforzar el efecto luminoso del canto siguiente que alude a, o quizás pretende imitar, el canto de los ángeles, expresado por un dúo de los dos tiples solistas, permitiendo así introducir variedad sonora a un texto que no incluye afectos cambiantes en toda esta sección a la vez que hace gala de un proceso modulante entre Re mayor y La mayor muy interesante armónicamente. La realidad última del planteamiento musical personal de Lidón, en cualquier caso y si es que llegó a existir, no puede alcanzarse, pero el hecho de que este verso haga uso de procedimientos mucho más complejos que el resto de las frases de esta primera parte de la obra, siendo por tanto un punto destacado y diferenciado, y similares además a los de otros versos que aluden al sufrimiento (mártires) o, como veremos, a la encarnación humana de Cristo, a la petición de misericordia o al pecado es muy significativo de la expresión de una emoción poco luminosa. Por otra parte, en el *Te Deum* de 1816 Lidón vuelve a utilizar un procedimiento parecido haciendo aparecer repentinamente la tonalidad de Sol menor, el acorde de sexta aumentada y una sonoridad muy reducida que contrasta con los versos anteriores y posteriores, aunque en este caso solo repitió el verso dos veces, una primera a cargo del alto solista y una segunda con el resto de voces del primer coro (ejemplo 12.11). Esta coincidencia apunta, como en otras ocasiones, a un similar plan compositivo, local en este caso, aunque si ello responde o no a un significado específico y concreto, no podemos más que sospecharlo.

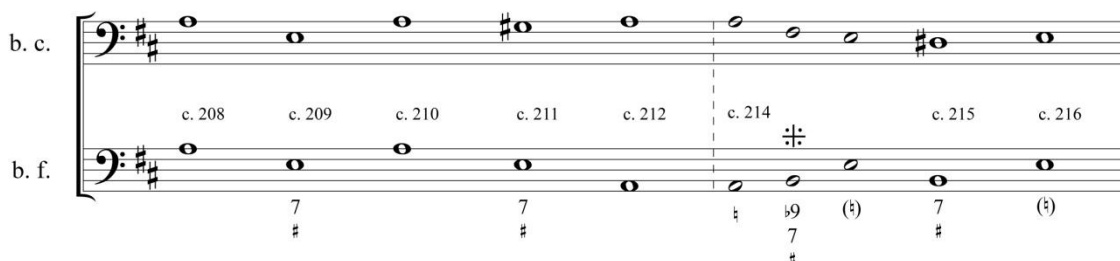
Ejemplo 12.11. J. Lidón: *Te Deum* (1816), cc. 20-26.

La segunda división de la obra, compuesta en un *tempo* más lento, coincide con los versos del himno que ensalzan a la Santísima Trinidad y que se refieren a la figura del Hijo, desde «Patrem immensae majestatis» hasta «Iudex crederis esse venturus». De nuevo, las líneas claras de presentación tonal o de modulaciones sencillas están presentes, sobre todo en los tres primeros versos que aluden a las tres figuras divinas. Quizás el cambio de compás a un 3/4 sea un reflejo de la temática trinitaria, al igual que el uso de la tonalidad de Mi bemol mayor para el caso del *Te Deum* de 1816 en este preciso punto, pero lo que sí parece una clara coincidencia es la utilización de una tonalidad mayor (Re mayor en 1814 y Mi bemol mayor en 1816) para el primer verso con la figura del Padre y de su homónimo menor en el siguiente que hace referencia al Hijo, en un cambio tonal que se produce directamente, sin intermediarios ni, desde luego, armonías o procedimientos complejos que enturbien la relación directa de las tonalidades representativas de cada figura divina. Lidón acentuó, además, la diferencia de las dos figuras utilizando diferentes planteamientos vocales. Para el verso «Patrem immensae majestatis», el alto solista canta una clara y diatónica melodía que es respondida por el coro segundo y el primero en intervenciones alternadas (compás 177 a 186), pero para el cambio a Re menor se reduce la presencia instrumental y los tiple y el tenor del coro primero cantan «a media voz» el bello pasaje que conduce a la tonalidad de La menor.

Desde el punto anterior se suceden las referencias ligadas a la figura de Cristo. La recuperación de una tonalidad mayor, La mayor, es apropiada para el verso «Tu rex gloriae, Christe», el cual es cantado por el tenor solista con una amplia melodía sobre una armonía clara que alterna la tónica y la dominante. Sin embargo, inmediatamente la música se oscurece y modula con rapidez a la tonalidad de Mi menor en el verso «Tu Patris sempiternus et Filius» (ejemplos 12.12 y 12.13).

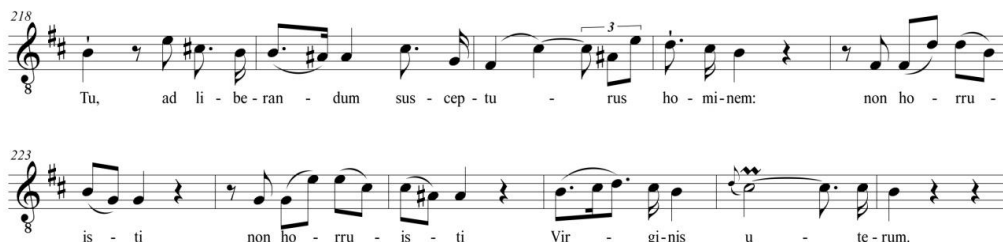


Ejemplo 12.12. J. Lidón: *Te Deum* (1814), cc. 208-216, tenor primero.

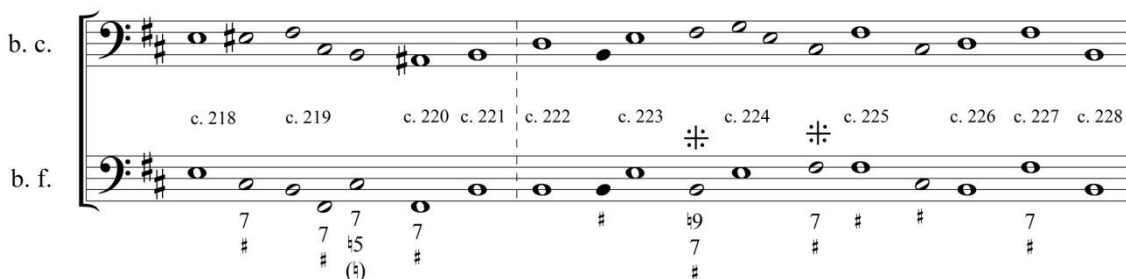


Ejemplo 12.13. Líneas de bajos de los versos «Tu rex gloriae Christe» y «Tu Patris sempiternus et Filius» del *Te Deum* de 1814 de J. Lidón.

Este oscurecimiento de la música se debe probablemente al significado de los versos siguientes, referidos a la encarnación humana de Cristo («susceptorus hominem») y a la aceptación de ser concebido en el seno de la Virgen («non horruisti Virginis uterum»). Mientras la melodía del solista continúa con sus amplios gestos (ejemplo 12.14), la armonía que la sustenta se vuelve más densa —compárese con la primera parte del ejemplo 12.13— en una nueva modulación hacia Si menor (ejemplo 12.15), todo ello reflejo de la conversión de Cristo desde la gloria divina a la condición humana.



Ejemplo 12.14. J. Lidón: *Te Deum* (1814), cc. 218-228, tenor primero.



Ejemplo 12.15. Líneas de bajos de los versos «Tu, ad liberandum suscepturus hominem» y «non horruisti Virginis uterum» del *Te Deum* de 1814 de J. Lidón.

La tercera sección del *Te Deum* es la construida con en el *tempo* lento y con carácter más íntimo que anteriormente se ha comentado. El recorrido tonal es inverso para los dos versos que forman la sección, desde Sol menor a Si bemol menor en «Te ergo

quaesumus, tuis famulis subveni», y de regreso a Sol menor para «quos pretioso sanguine redemisti» (ejemplo 12.16). Esto supone una interesante relación de tercera para las tonalidades relacionadas, nuevo ejemplo de la exploración de nuevas relaciones en las obras de Lidón de época más tardía y de la cual, como vimos, el *Te Deum* de 1816 es otro ejemplo al utilizar para esta sección la tonalidad de Mi bemol mayor. Para la primera modulación, Lidón utiliza exactamente el procedimiento descrito en el primer esquema modulante de la modulación entre Do menor y Mi bemol menor de su *Compendio*, el cual, a pesar de la lejanía de las tonalidades, está descrito como *natural*.

Ejemplo 12.16. Líneas de bajos del *adagio* del *Te Deum* de 1814 de J. Lidón.

La cuarta sección del himno es la que más procedimientos armónicos con algo más de complejidad contiene de toda la composición. Probablemente la causa, siguiendo con el discurso que relaciona los elementos estructurales con el significado del texto, se encuentra en las frases suplicantes y de petición de piedad que abundan en estos versos y que justifican también la relevante presencia de tonalidades menores y el mayor número de sextas aumentadas y de séptimas disminuidas, así como el punto de mayor distancia tonal con el inicio, como ya se ha comentado. Pero antes de estos procesos, el primer verso, «Aeterna fac cum sanctis tuis: in gloria numerari», recupera el *tempo*, tonalidad y sonoridad inicial. El *Te Deum* de 1816 utiliza el mismo punto para un retorno a la música del inicio tras la lenta sección central, aunque en este caso con los mismos gestos rítmicos pero con diferente tonalidad. Toda esta cuarta sección muestra, además, una gran variedad en la presencia del conjunto completo de voces, de la intervención alternada de los dos coros y de solos y dúos vocales.

Los diferentes procedimientos armónicos no son especialmente novedosos en esta sección frente a los ya presentados, salvo un curioso efecto que se produce en el verso «Dignare, Domine, die isto sine peccato nos custodire». Esta frase es no modulante en 1814, compuesta toda en La menor y sin armonías complicadas, haciendo uso solo de los acordes de tónica, dominante y del segundo grado. Existe, sin embargo, una armonía sorpresiva sobre la tercera sílaba de «custodire» (compás 334), un acorde mayor sobre Sol natural que podría conducir fácilmente la música hacia el relativo mayor pero que solo actúa como peculiaridad sonora entre dos acordes de dominante de La menor. Cabe la posibilidad de asociarlo a la mención del pecado del que la frase pide defenderse, como algo que altera o corrompe las reglas establecidas, ya que es este un procedimiento nada común en la música de Lidón. En cualquier caso, la disposición de los instrumentos y voces involucradas es absolutamente exitosa, evitando utilizar en Sol natural excepto en el bajo instrumental para evitar la falsa relación entre otras voces y creando un agradable e interesante efecto sonoro, muestra de la habilidad de Lidón para la instrumentación (ejemplo 12.17).

Ejemplo 12.17. J. Lidón: *Te Deum* (1814), cc. 331-336.

Al igual que vimos en otras ocasiones, como el *Aleluya* que da fin a las secuencias o la plegaria final de las lamentaciones, Lidón reserva los versos finales para una larga sección conclusiva, en este caso construida con los versos «In te, Domine, speravi: non confundar in aeternum» que exclaman la confianza en el Señor para evitar quedar confundido o extraviado eternamente. Esta sección contiene todas las características que hemos detectado para otras ocasiones. Las dos repeticiones de estos versos finales se realizan por todo el conjunto vocal e instrumental, con una destacada presencia en este caso de los metales y de un gran dinamismo de los violines. La primera presentación del texto conduce la música desde Re mayor a La mayor y la segunda realiza el camino inverso para concluir en la tonalidad del comienzo de la obra, utilizando armonías claras y amplias sobre los principales grados tonales. La primera modulación, por ejemplo, introduce sencillamente la dominante de la nueva tonalidad (ejemplo 12.18). Sin embargo, tanto en el *Te Deum* de 1814 como en el de 1816, Lidón se reserva un último momento de tensión armónica antes del final, relacionado, a nuestro juicio, más con un adecuado criterio estructural que persigue reforzar la conclusión de la obra si instantes antes el completo sonoro ha destacado de manera especial una armonía disonante e inestable. Así, el regreso desde La mayor a Re mayor en el final de la obra de 1814 se produce a través del relativo menor, Si menor, tránsito en el que ha mediado el acorde de sexta aumentada antes de su dominante (ejemplo 12.18, compás 394), aunque el

momento al que nos referimos ocurre en los compases 401 y 403, cuando las voces realizan dos acordes de séptima de dominante en tercera inversión —la más inestable de las tres posibles para ese acorde— de manera sostenida y destacada sobre la palabra «eternum» (ejemplo 12.19). Para 1816, Lidón realiza en la misma palabra, antes de la conclusión final, una detención muy destacada sobre un tenso acorde de sexta aumentada francesa que conduce a la dominante de Do mayor (ejemplo 12.20), siendo este un uso bastante excepcional de dicho acorde en su música, ya que generalmente la armonía de sexta aumentada la reserva para las tonalidades menores, donde la presencia del sexto grado rebajado (La bemol en este caso) no es tan sorpresiva.

The musical score is presented in four systems, each with two staves: a vocal staff (b. c.) and a basso continuo staff (b. f.). The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal staff contains whole and half notes, while the basso continuo staff contains whole, half, and quarter notes, often with figured bass notation (7, #, 5, #, 7, #, 2, 4). The systems are labeled with measure numbers: c. 369-377, c. 380-389, c. 390-404, and c. 405-415. The final system ends with a double bar line.

Ejemplo 12.18. Líneas de bajos del verso final, «In te, Domine, speravi: non confundar in aeternum», del *Te Deum* de 1814 de J. Lidón.

Ejemplo 12.19. J. Lidón: *Te Deum* (1814), cc. 399-404, coros I y II y acompañamiento.

Ejemplo 12.20. J. Lidón: *Te Deum* (1816), cc. 272-277, coros I y II y acompañamiento.

566

aporta su propia actividad rítmica y melódica diferenciada del conjunto vocal. Además, el *Te Deum* de 1816 otorga un papel más destacado a las intervenciones instrumentales entre cada frase, diferenciando las sonoridades de maderas, metales y cuerdas de manera más evidente y adjudicando a una trompa solista un papel fundamental en la sección lenta central.

Si, como hemos visto para otras obras, los elementos estructurales y expresivos —a los que debemos añadir también los tímbricos derivados de la combinación vocal e instrumental— están al servicio de la expresión de un texto para lograr la transmisión de diferentes afectos, estos *Te Deum* son exponentes de los mecanismos para lograr afectos relacionados con la alegría, la luminosidad y claridad, la marcialidad y lo heroico y con breves alusiones a emociones más negativas, aspectos todos relacionados con el texto y con una función de carácter más público que el de otro tipo de composiciones.

Vísperas y Completas

Dentro de la estructura litúrgica completa de estos oficios, desde las oraciones introductorias, el verso *Deus in adjutorium* y su respuesta, los salmos y antífonas, el himno y el cántico y las oraciones y fórmulas de despedida, fueron los salmos, el himno y el cántico los que recibieron la atención preferente de la música polifónica y, en el caso que nos ocupa de la música litúrgica de la Real Capilla en el siglo XVIII, de la música orquestal y vocal denominada por la época como «música a papeles» o «música moderna».

El cántico incluido en cada uno de estos oficios, interpretado tras los salmos y el himno, forma parte del ordinario, independiente por tanto de la festividad concreta que se estuviera celebrando. De los tres cánticos del Nuevo Testamento presentes en el Oficio Divino, en Vísperas se interpretaba el canto de la Virgen, el *Magnificat*, texto procedente de Lucas 1: 46-55 y que expresa las palabras de alabanza a Dios atribuidas a María por haber recibido la atención divina. Al oficio de Completas le corresponde el canto de Simeón de Lucas 2: 29-32 *Nunc dimittis*, texto cuya temática de despedida es muy apropiada para la conclusión de este último oficio de la tarde. Los salmos y el himno, sin embargo, pertenecen al propio, textos por tanto variables según la festividad. La diferencia entre Vísperas y Completas se encuentra en el número de salmos, ya que mientras Completas contiene tres salmos, como en el caso de las horas menores, en Vísperas se cantan cinco salmos entre las oraciones iniciales y el himno correspondiente.

Una práctica habitual era que solamente tres de los salmos de Vísperas y dos de Completas (los impares en cada caso), además del himno y el cántico, fueran interpretados en polifonía o música a papeles, siendo los demás salmos interpretados a canto llano. Este es el caso de la Real Capilla del Palacio Real, en donde solamente los salmos primero, tercero y quinto del oficio de Vísperas recibían la atención de los compositores, al igual que el primero y tercero del oficio de Completas. Además, la utilización de los distintos estilos musicales desarrollados en la Capilla —canto llano, fabordón, canto de órgano o a facistol y música a papeles o moderna— dependía de la importancia de la festividad concreta y de que se tratasen de las Primeras Vísperas o Completas, celebradas el día anterior a la fiesta, o de Segundas Vísperas o Completas, las que se celebraban ese mismo día y que eran de menor categoría. La reglamentación del funcionamiento de la Real Capilla establecía cuándo debían celebrarse cada una en

función de las diferentes categorías de las fiestas y el tipo de composición que procedía para cada acto litúrgico¹². Así, debían cantarse en ella Primeras y Segundas Vísperas todos los días de primera y de segunda clase, los de mayor categoría, y siempre que hubiese Maitines y Laudes¹³. Todos los domingos y fiestas de guardar debía haber solamente segundas Vísperas, así como en las fiestas de guardar aunque solo tuvieran como precepto oír misa. Las Vísperas debían dar comienzo a las tres de la tarde y ser seguidas inmediatamente por las Completas, las cuales debían cantarse siempre que hubiese Vísperas. Durante la Cuaresma, sin embargo, las Vísperas se celebraban por la mañana, interpretándose las Completas a la hora habitual de Vísperas. En el caso de que se celebrasen Maitines, estos debían comenzar a las seis de la tarde y ser seguidos por Laudes.

Además de indicar cuándo debía celebrarse cada oficio, la importancia de las diferentes festividades marcaba el tipo de música para cada uno de los salmos, himno y cántico. La tabla 12.2 recoge esta reglamentación para Vísperas y Completas, primeras o segundas, dependiendo de que se tratase de una fiesta de primera o de segunda clase.

	Categoría de la festividad	
	Primera clase	Segunda clase
Primeras Vísperas		
Salmos 1º, 3º y 5º	A papeles	Fabordón
Salmos 2º y 4º	Fabordón	Canto llano
Himno	A papeles	A papeles
<i>Magnificat</i>	A papeles	A papeles
Primeras Completas		
Salmos 1º, 2º y 3º	Fabordón	Canto llano
Himno	Fabordón	Canto llano
<i>Nunc dimittis</i>	Facistol	Canto llano
Segundas Vísperas		
Salmos 1º, 3º y 5º	Canto llano	Canto llano
Salmos 2º y 4º	Canto llano	Canto llano
Himno	Canto llano	Canto llano
<i>Magnificat</i>	Papeles	Facistol
Segundas Completas	Canto llano	Canto llano

Tabla 12.2. Tipo de música para los salmos, himnos y cánticos de Vísperas y Completas en la Real Capilla en función de la clase de la festividad¹⁴.

¹² AGP, Administración General, Real Capilla, leg. 1133; BNE, M762, fols. 197-205.

¹³ Debían celebrarse Maitines y Laudes en las festividades siguientes, teniendo en cuenta que estos oficios se celebraban la tarde anterior: los cuatro días de Pascua de Navidad, la Circuncisión del Señor, la Epifanía, los tres días de Pascua de Resurrección, la Ascensión del Señor, los tres días de Pascua del Espíritu Santo, la Santísima Trinidad, el Corpus Christi y todos los días de su octava, las cinco fiestas de Nuestra Señora: la Concepción, Natividad, Encarnación, Purificación y Asunción), el Día de todos los Santos, de todos los Difuntos, San Juan Bautista, San Pedro y San Pablo, Santiago, San Miguel Arcángel (titular de la Capilla), San José, San Fernando y Santa Bárbara.

¹⁴ Según AGP, Administración General, Cª 6768 (*Nota de las ceremonias que se observan en el coro de la Real Capilla y su gobierno y días en que debe haber canto de órgano*). Esta información también en AGP, Real Capilla, Cª 2, Exp. 4 (*Método para el coro de la Real Capilla*), aunque este documento no es

A pesar de la tabla anterior, el calendario de la Real Capilla que recoge las diferentes festividades a lo largo del año y su categoría, hace solamente referencia, en el caso de las Vísperas, que las primeras y las segundas de primera clase debían ser siempre a papeles, mientras que las segundas de los días de segunda clase debían ser a facistol¹⁵ (tabla 12.3). No parece, desde luego, que la referencia de las segundas Vísperas se refiriese solamente al *Magnificat*, por lo que seguramente la anterior tabla no se aplicaba exactamente.

	Primeras Vísperas	Segundas Vísperas
Festividades movibles		
Domingo de Resurrección	-	A papeles
Lunes de Pascua	-	A papeles
Martes de Pascua	-	A facistol
Ascensión del Señor	A papeles	A papeles
Domingo de Pentecostés	A papeles	A papeles
Lunes de Pentecostés	-	A papeles
Martes de Pentecostés	-	A facistol
Domingo de la Santísima Trinidad	A papeles	A facistol
Corpus Christi	A papeles	A papeles
Domingo infraoctavo del Corpus	A papeles	A papeles
Festividades fijas		
Enero		
1 Circuncisión del Señor	A papeles	A facistol
6 Epifanía	A papeles	A papeles
23 San Ildefonso	A papeles	-
24 Descensión de Nuestra Señora	A papeles	A facistol
28 San Julián	A papeles	A facistol
En este mes: Día del Dulcísimo Nombre de Jesús	A papeles	A facistol
Febrero		
2 Purificación de la Virgen	A papeles	A facistol
9 Las Santas Reliquias	A papeles	A facistol
24 San Matías Apóstol	A papeles	A facistol

totalmente coincidente con el anterior, ya que en las Segundas Vísperas de los días de primera clase se indica que los salmos primero, tercero y quinto deben ser a facistol; que en las Primeras Vísperas de segunda clase los salmos primero, tercero y quinto deben ser a papeles, mientras que el segundo y cuarto deben ser a fabordón (igual que en primera clase) y que en las segundas Vísperas de segunda clase los salmos primero, tercero y quinto deben ser a fabordón.

¹⁵ Nueva tabla en que Su majestad manda y prescribe por Real Resolución de 18 de abril de 1757 todas las asistencias que perpetuamente han de tener y deberán cumplir los músicos de su Real Capilla y los capellanes de altar, por lo respectivo al canto llano y canto de órgano, así en Palacio como en San Gerónimo, y las demás que están concedidas a diferentes iglesias de Madrid, sin que subsista cuanto se pueda reproducir de los estilos que la hayan antecedido para celebrar las festividades con la solemnidad que corresponde, observando los ritos de la Iglesia Romana, en las primeras y segundas clases cuando caen en su propio día o se transfieren a otro, según práctica inconcusa y que debe regir hallándose S. M. así en Buen Retiro como ausente de la Corte o habitando en su Real Palacio nuevo (BNE, M762, fol. 63r). También en la Tabla en que se da noticia de los días en que Su Majestad sale a su Real Capilla así a la cortina como a la tribuna y de las horas en que se celebran los divinos oficios de horas canónicas en el discurso del año, como de las funciones que se solemnizan en diferentes iglesias de esta Corte de orden de S.M., con otras advertencias (RB, sig I/I/443, pp. 18-20).

Marzo			
19	San José	A papeles	A facistol
25	Encarnación	A papeles	A facistol
Abril			
4	San Isidoro arzobispo de Sevilla	A papeles	A facistol
25	San Marcos Evangelista	A papeles	A facistol
Mayo			
1	San Felipe y Santiago	A papeles	A facistol
3	Invencción de la Santa Cruz	A papeles	A facistol
15	San Isidro	A papeles	A papeles
30	San Fernando	A papeles	A papeles
Junio			
24	San Juan Bautista	A papeles	A papeles
29	San Pedro y San Pablo	A papeles	A papeles
Julio			
8	Santa Isabel	A papeles	A facistol
20	Santa Librada Virgen y mártir	A papeles	A facistol
25	Santiago Patrón de España	A papeles	A papeles
Agosto			
9	San Justo y Pastor	A papeles	-
10	San Lorenzo	A papeles	A facistol
15	La Asunción	A papeles	A papeles
24	San Bartolomé	A papeles	A facistol
Septiembre			
8	La Natividad de Nuestra Señora	A papeles	A facistol
21	San Mateo Apóstol	A papeles	A facistol
29	San Miguel Arcángel, titular de la Real Capilla	A papeles	A papeles
Octubre			
10	San Francisco de Borja	A papeles	A facistol
18	San Lucas Evangelista	A papeles	A facistol
28	San Simón y Judas	A papeles	A facistol
Noviembre			
1	Todos los Santos	A papeles	A papeles
30	San Andrés Apóstol	A papeles	A facistol
Diciembre			
4	Santa Bárbara	A papeles	A papeles
8	La Concepción de Nuestra Señora	A papeles	A facistol
21	Santo Tomás Apóstol	A papeles	A facistol
25	Natividad	A papeles	A papeles
27	San Juan Evangelista	A papeles	A facistol
28	Santos Inocentes	-	A facistol

Tabla 12.3. Tipo de música para las Vísperas de primera y segunda clase celebradas en la Real Capilla¹⁶.

¹⁶ Tabla realizada según la información de BNE, M762, fols. 61r-67v y RB, sig. I/I/443. Esta última fuente recoge la información del año 1760.

En lo referente a las Completas, según la tabla 12.2 estas no eran nunca interpretadas a papeles, lo que no coincide con el hecho de que los diferentes maestros de la Real Capilla de este periodo hayan todos compuestos juegos de Completas para voces y orquesta¹⁷. El ceremonial refleja al menos que las Completas que debían interpretarse durante la celebración de las Cuarenta Horas eran a papeles¹⁸, siendo precisamente la celebración para la cual Eslava solía interpretar las Completas de José Lidón, según vimos en el capítulo séptimo. Conocemos, además, que era habitual la celebración de este oficio por los músicos de la institución en algunas funciones celebradas en otras iglesias o conventos, funciones externas que debido a su elevado número fueron causa de muchas objeciones por parte de los músicos y de las autoridades de la Real Capilla. En 1818, por ejemplo, el receptor Andrés de Aransay dirigía un oficio al Patriarca en relación a la celebración de San Isidro y de otras fuera de la Real Capilla que pretendían sobresalir con la intervención de los músicos de la orquesta de la Real Capilla, privándola entonces de parte de sus integrantes para sus propias celebraciones¹⁹. En muchas de las funciones fuera de Palacio debían interpretarse las Completas, como recoge la tabla realizada en 1760 y que todavía se aplicaba en 1826 (tabla 12.4):

Fecha	Lugar	Tipo de función
29 de enero	Convento de la Visitación	Misa y Completas
4 de marzo	Colegio Imperial	Misa y Completas
25 de abril	Iglesia de San Marcos	Misa y Completas
15 de mayo	Capilla de San Isidro	Misa y Completas
22 y 23 de mayo	Iglesia de las Comendadoras de Santiago	Vísperas
2 de julio	Convento de Santa Isabel	Misa, Completas y Procesión de altares
24 de julio	Iglesia de las Comendadoras de Santiago	Vísperas
25 de julio	Iglesia de las Comendadoras de Santiago	Misa y Vísperas
21 de agosto	Convento de la Visitación	Misa y Completas
Uno de los últimos días de agosto	Iglesia de Santa María de la Almudena	Misa y Completas
17 a 24 de septiembre	Convento de Capuchinos	Misa y Completas
Primer domingo de octubre	Iglesia del Buen Retiro	
19 de octubre	Convento de San Gil	Misa y Completas
3 de noviembre	Parroquia de Santa María	Misa y Salve
5 de noviembre	San Felipe Neri	Misa
6 de noviembre	Iglesia del Buen Suceso	Honras del emperador Carlos V
Primer domingo de Adviento	Parroquia de Santa María	
29 y 30 de diciembre	Iglesia de las Comendadoras de Santiago	Vísperas y misa

Tabla 12.4. Funciones externas de los músicos de la Real Capilla según la tabla de 1760²⁰.

¹⁷ Además de Lidón, es el caso de Francisco Corselli, José de Nebra y de Antonio Ugena.

¹⁸ RB, sig. I/I/443, p. 42.

¹⁹ AGP, Administración General, C^a 6768.

²⁰ *Noticia exacta de las funciones que se celebran por la Capilla música fuera de la Real Capilla de Palacio en el discurso de todo el año de orden de S.M. y que constan en la última tabla que rige,*

En lo que se refiere a la música de Lidón para los oficios de Vísperas y Completas, la tabla 12.5 recoge las diferentes composiciones que se han conservado o se tiene constancia de que hayan existido, junto con la fecha y el archivo y signatura de cada fuente.

La primera referencia son las *Vísperas para las funciones de San Francisco de Borja* del año 1780, composición que, como vimos, supone el primer contacto confirmado de Lidón con la casa de Benavente. Desgraciadamente no se conserva partitura alguna que, con seguridad, pertenezca a esta composición, aunque cabe realizar alguna hipótesis al respecto, como veremos más adelante. En 1788, Lidón compuso unas *Vísperas de los Santos a ocho*, las cuales tampoco se han conservado. De esta obra dan fe los inventarios de música de la Real Capilla de los años 1805 y 1827²¹, por lo que Lidón conservó esta composición durante todo su magisterio. Sin embargo, el inventario del 18 de octubre de 1849 realizado por Hilarión Eslava²² ya no incluye mención a esta obra —aunque sí menciona el otro juego de Vísperas de 1790—, por lo que debió perderse en algún momento entre esos años. Las Vísperas de 1788, al igual que las de 1790, debieron estar compuestas por los textos característicos de este oficio para una festividad genérica de un santo. Si bien las Vísperas de algunas festividades concretas tenían un propio característico, es decir, sus propios salmos o himnos relacionados con esa festividad, no existían salmos exclusivos o himnos compuestos en honor de todos y cada uno de los santos. Para ello, los compositores componían juegos de Vísperas con los salmos e himnos que podían utilizarse comunes a todas estas celebraciones, extraídos del Común de Santos o, en el idéntico caso de las diferentes festividades de la Virgen, del Común de la Virgen María. Así, los salmos primero, tercero y quinto de unas Vísperas de Santos eran el *Dixit Dominus*, el *Beatus vir* y el *Laudate Dominum*, respectivamente, mientras que para unas Vísperas de la Virgen se utilizaba también el *Dixit Dominus* como primer salmo y el *Laetatus sum* y el *Lauda Jerusalem* como salmos tercero y quinto. En el caso del himno, este dependía de la categoría del santo en cuestión. El himno *Iste confessor* era el correspondiente al Común de Confesores, es decir, aquellos santos que mostraron públicamente su fe pero sin sufrir martirio, divididos a su vez en confesores pontífices y no pontífices, aunque esto no afectaba a la elección del himno en la Real Capilla. Su texto contiene referencias generales válidas para diferentes santos, como la de ser alabado por todo el pueblo («Quem pie laudant populi per orbem») de la primera estrofa o la descripción de una vida piadosa y humilde («pius, prudens, humilis, pudicus») de la segunda. El himno del Común de los Santos Apóstoles o Evangelistas era el *Exultet orbis gaudiis*, mientras que para las festividades de la Virgen correspondía el himno *Ave maris stella*, ambos con estrategias similares al anterior en cuanto al contenido del texto. Las Vísperas de 1788 de Lidón, por tanto, debieron estar compuestas por los salmos primero, tercero y quinto antes señalados y por un *Magnificat*, ya que de ese mismo año conservamos en el archivo del Palacio Real las partituras de un himno *Iste confessor* y de un *Ave maris stella* de Lidón compuestos independientemente. El *Ave maris stella* es una composición que encontramos en otros archivos además de en el Palacio Real, uno de ellos tan lejano como la catedral de Santiago de Chile. Es, además, la única obra de Lidón que Hilarión Eslava incluyó en su *Lira sacro hispana* y de la cual indicó ser «una obra estimable por su corrección, buen

aprobada por S.M. el Sr. D. Carlos 3º en el año de 1760 (AGP, Administración General, Cª 6768, documento fechado en 17 de febrero de 1826).

²¹ BNE, M762, fols. 178-178v y 213r, respectivamente.

²² AGP, Administración General, Cª 6768.

trabajo y efecto verdaderamente religioso», a pesar de considerar a Lidón como de inferior genio que el maestro Ripa²³.

Obra	Fecha	Archivo y signatura
<i>Vísperas de San Francisco de Borja</i>	1780	No localizada ²⁴
<i>Vísperas de los Santos a ocho</i>	1788	No localizada ²⁵
Himno: <i>Ave maris stella a cuatro duplicado con violines, viola y oboes de ripieno</i>	4-12-1788	AGP, RC, C ^a 855, exp. 752 Catedral de Santiago de Chile, 700 Catedral de Zaragoza, D-267/2376
Himno del común de confesores a ocho con violines y oboes, <i>Iste confessor</i>	1788	AGP, RC, C ^a 855, exp. 753
<i>Completas breves a cuatro con violines, oboes y trompas</i> Salmo 1º: <i>Cum invocarem</i> Salmo 3º: <i>Qui habitat in adjutorio</i> Himno: <i>Te lucis ante terminum</i> Cántico: <i>Nunc dimittis</i>	30-6-1789	AGP, RC, C ^a 852, exp. 749
<i>Vísperas breves de los Santos y de la Virgen</i> Salmo 1º: <i>Dixit Dominus</i> Salmo 3º (Santos): <i>Beatus vir</i> Salmo 5º (Santos): <i>Laudate Dominum</i> Cántico: <i>Magnificat</i> Salmo 3º (Virgen): <i>Laetatus Sum</i> Salmo 5º (Virgen): <i>Lauda Jerusalem</i>	1790	AGP, RC, C ^a 854, exp. 751
Himno de apóstoles y evangelistas a cuatro duplicado con violines, oboes, viola y bajo, <i>Exultet orbis gaudiis</i>	1806	AGP, RC, C ^a 869, exp. 806
<i>Vísperas del Sagrado Corazón de Jesús</i> Salmo 3º: <i>De profundis clamavi</i> Salmo 5º: <i>Exaltabote Deus meus</i> Himno: <i>Quicumque certum quaeritis</i>	1822	AGP, RC, C ^a 867, exp. 802
Salmo: <i>Beatus vir a ocho voces con violines, oboes, trompas, viola y acompañamiento</i>	s.f.	ACSA, C ^a 5048 n° 22
Salmo: <i>Dixit Dominus a ocho con violines, oboes y trompas</i>	s.f.	ACCR, 5/2 y 5/11
Cántico: <i>Magnificat a ocho voces con violines, oboes, trompas, viola y acompañamiento</i>	s.f.	ACCR, 5/3

Tabla 12.5. Composiciones de José Lidón para los oficios de Vísperas y Completas.

²³ ESLAVA, H.: *Breve memoria...*, p. 94.

²⁴ Mencionada en AHN, Sección Nobleza, Osuna, Cartas 389-27 y 390-8.

²⁵ Mencionada en los inventarios de partituras de la Real Capilla de 1805 y 1827 (BNE, M762, fols. 178-178v y 213r, respectivamente).

En 1790 Lidón compuso un segundo juego de Vísperas, en este caso válido tanto para festividades de Santos o de la Virgen ya que incluye los tres salmos *Dixit Dominus*, *Beatus vir* y *Laudate Dominum*, un *Magnificat* y los salmos *Laetatus sum* y *Lauda Jerusalem* a continuación. Los himnos que debían interpretarse junto con estas composiciones eran probablemente los de 1788. Hasta el año 1806 no compuso Lidón un himno del Común de Apóstoles y Evangelistas *Exultet orbis gaudiis*, cuya partitura también se conserva en el archivo de Palacio y que completa todo el conjunto para aquellas festividades de santos de estas categorías.

En el archivo de la catedral de Salamanca se conservan las partes de un salmo *Beatus vir a ocho voces con violines, oboes, trompas, viola y acompañamiento* de José Lidón, el cual no es la misma composición que la perteneciente a las Vísperas de 1790 del Palacio Real. Además, en la catedral de Ciudad Rodrigo, localidad relativamente cercana a Salamanca, existen las partes sueltas y partitura de un salmo *Dixit Dominus a ocho con violines, oboes y trompas* y las partes de un *Magnificat a ocho voces con violines, oboes, trompas, viola y acompañamiento*, ambas composiciones de José Lidón según la indicación de autoría y, de nuevo, obras diferentes a las de 1790. Desgraciadamente ninguna de estas tres composiciones están fechadas, por lo que no podemos saber con certeza si se tratan de los salmos y cántico que pudieron pertenecer a las Vísperas de 1780 o a las de 1788, ambas compuestas para la festividad de un santo. Es posible también que estas obras pertenezcan a un nuevo conjunto que compusiese Lidón para otra institución, como hemos visto que realizó en otras ocasiones. Una comparación de la extensión de estas obras de Salamanca con las del Palacio Real puede orientarnos en este sentido, ya que hemos comprobado en otras ocasiones que Lidón utilizaba obras más reducidas para la Real Capilla. Mientras el *Dixit Dominus* de las Vísperas de 1790 del Palacio Real ocupa un total de 137 compases y contiene solo 4 compases de introducción instrumental, el conservado en Ciudad Rodrigo ocupa 316 compases y su introducción instrumental se extiende durante 25 compases. Además, en el caso de Ciudad Rodrigo, solo la sección final con el texto «et in saecula saeculorum» de la doxología menor ocupa 129 compases, utilizando un comportamiento fugado de las voces que no es característico de las secciones finales de las obras de Lidón para la Real Capilla. El caso del *Beatus vir* de Salamanca es parecido, ya que frente a los 158 compases del contenido en la Vísperas de 1790, este ocupa un total de 266 compases, también con una doxología final más extensa. Cabe la posibilidad, por tanto, que nos encontremos frente a obras que formaron parte de las Vísperas compuestas por Lidón en 1780 para la casa de Benavente.

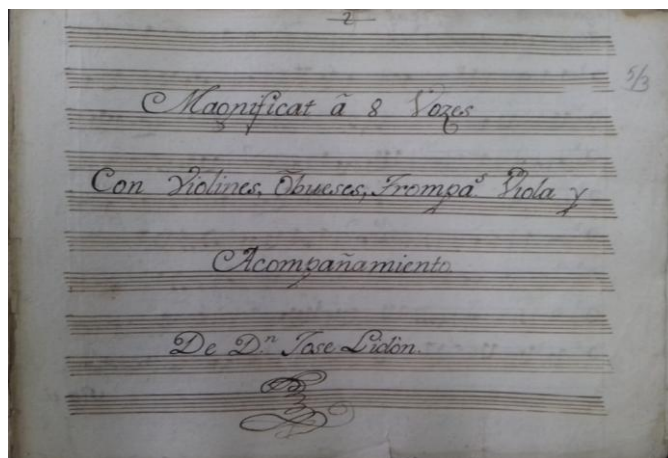


Ilustración 12.2. Portada de las partes del *Magnificat a ocho voces* de José Lidón conservado en la catedral de Ciudad Rodrigo (ACCR, 5/3).

Del año 1822 conservamos los salmos *De profundis clamavi* y *Exaltabote Deus meus* y el himno *Quicumque certum quaeritis* compuestos por Lidón para el oficio de Vísperas de la celebración del Sagrado Corazón de Jesús. Esta festividad no se encuentra entre las recogidas en la tabla 12.3, ya que el papa Pío VII concedió la misa y el oficio de la misma a España en 1815 tras el restablecimiento de la Compañía de Jesús. Aunque estas obras están fechadas en el año 1822, cuatro años antes, el 22 de agosto de 1818, un oficio del Patriarca dirigido al maestro de capilla José Lidón realizaba la petición para la composición de la música necesaria para esta festividad:

El receptor de la Real Capilla me dice en oficio de 19 del corriente que en los libros de coro existentes en la misma no se halla nada que pueda aplicarse al oficio y misa del Sacratísimo Corazón de Jesús impetrado de la Santidad de Pío 7º por Nuestro Católico Monarca para todos sus dominios, y que debe celebrarse con rito doble de segunda clase en el viernes siguiente a la octava de la solemnidad del Corpus. En esta inteligencia y en la de que como doble de segunda clase tiene primeras Vísperas con música y segundas a canto llano dispondrá V. a la mayor brevedad posible la composición de notas de música para las primeras Vísperas, misa y demás que sea necesario a dicho oficio²⁶.

No tenemos constancia de la composición de una misa concreta de Lidón para esta celebración, pero en relación a la música de las Vísperas, las conservadas en el Palacio Real fueron posiblemente las encargadas en ese momento. Las partituras contienen la indicación «borrador», por lo que es posible que la música pertenezca a una primera composición de 1818 y concluida o revisada posteriormente en 1822.

En lo que se refiere al oficio de Completas, Lidón compuso un juego completo en 1789, con indicación exacta de finalización el 30 de junio de ese año según muestra la partitura autógrafa conservada en el Palacio Real. Tal y como corresponde a los textos característicos de Completas, incluye los salmos primero y tercero, *Cum invocarem* y *Qui habitat in adjutorio*, el himno *Te lucis ante terminum* y el canto *Nunc dimittis*. Además, tras el primer salmo, Lidón deja escrito que debe interpretarse a continuación el salmo segundo correspondiente, el *In te Domine speravi* a canto llano. Parece evidente, entonces, que tras su nombramiento como vicemaestro de la Real Capilla compuso una serie de obras destinadas a las principales celebraciones de la institución: dos misas (para festividades de la Virgen y del *Corpus Christi*), obras necesarias para Vísperas y Completas, unas lamentaciones y una letanía de la Virgen con su Salve para los días anteriores a Navidad.

La mayoría de estas composiciones para Vísperas y Completas de Lidón no presentan especiales novedades estilísticas respecto a otras obras estudiadas. Los diferentes versos de los salmos, himnos y cánticos se suceden realizados por el completo de las voces o adjudicados a intervenciones solistas, a dúo o del primer coro, alternando así la textura vocal y combinándola con frases que transitan entre diferentes tonalidades para crear una variedad sonora similar a la de otras obras, si bien estas para Vísperas y Completas son mucho más reducidas como corresponde a su denominación de «breves», no estando compuestas por movimientos o números diferenciados para distintos versos de cada texto como ocurre en otras composiciones. Tanto los salmos como los cánticos incluyen al final el texto de la doxología menor: «Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper: et in sæcula sæculorum. Amen». Era práctica habitual dividir esta doxología en dos partes distinguiéndolas en *tempo* y textura vocal, con un aire lento y majestuoso para el comienzo y uno rápido que recupera el tiempo inicial de la obra para «Sicut erat in

²⁶ BNE, Mss 14091, fols. 43r-43v.

principio»²⁷. Esta diferenciación explícita de *tempo* se encuentra solamente en los salmos y en el *Nunc dimittis* de las Completas de 1789 de Lidón, sin embargo, en todos los casos, Lidón utiliza una textura completamente homofónica para «Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto» y recupera la tonalidad y material musical del comienzo en «Sicut erat in principio», lo cual es un antiguo e inmediato recurso que refleja el contenido del texto. Normalmente esto supone un comportamiento más contrapuntístico o bien la aparición del conjunto vocal completo para esta segunda parte de la doxología, en función de cómo haya sido el comienzo de la obra.

Con todo, el aspecto musical más relevante de las composiciones de Lidón para estos oficios se encuentra en los himnos *Iste confessor* y *Ave maris stella* de 1788, el salmo *Cum invocarem* de las Completas de 1789, el salmo *Beatus vir* de las Vísperas de 1790, el himno *Exultet orbis gaudiis* de 1806 y el salmo *De profundis clamavi* y el himno *Quicumque certum quaeritis* de las Vísperas del Sagrado Corazón de Jesús de 1822. Estas obras están escritas en un estilo diferente, similar al que comentamos para el caso de los misereres y que en el capítulo séptimo denominamos como *estilo antiguo de facistol* aludiendo así al *estilo antiguo* al que Hilarión Eslava se refería cuando definía los estilos musicales utilizados por los maestros del siglo XVIII. El comienzo de las intervenciones vocales del himno *Iste confessor* mostrado en el ejemplo 12.21 y el inicio del salmo *Beatus vir* de 1790 del ejemplo 12.22 son representativos para ilustrar las características de este estilo.

The musical score is for a hymn titled 'Iste confessor'. It is written for a chamber ensemble consisting of Oboe (Ob.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), Tenor (Ti.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Acoustic Guitar (Ac.). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The key signature is G major. The tempo is marked '18' (likely 18 beats per minute). The lyrics are: 'Is - te con - fe - ssor Do - mi - ni - co - len - tes co - len - tes Is - te con - fe - ssor'. The vocal parts (Ti., A., T., B.) enter at measure 18. The instrumental parts (Ob., VI. I, VI. II, Va., Ac.) enter at measure 18. The score is written in a homophonic style.

Ejemplo 12.21. J. Lidón: *Himno del común de confesores con violines y oboes* (1788), cc. 18-28.

²⁷ Así lo hace, por ejemplo, José de Nebra en sus diferentes juegos de Vísperas de 1749, 1750, 1751 y 1759.

Medio aire de facistol

Tp. en Sib
 Ob.
 Vl. I
 Vl. II
 Va.
 Ti.
 A.
 T.
 B.
 Ac.

Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num: qui ti -
 Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num: qui ti - met Do -
 Be - a - tus vir qui ti - met
 Be - a - tus vir qui ti - met Do -

Ejemplo 12.22. J. Lidón: Comienzo del salmo *Beatus vir* de las *Vísperas breves de los Santos y de la Virgen* (1790), cc. 1-10.

En estas composiciones Lidón utiliza un estilo de canto de órgano o facistol para las voces con un acompañamiento instrumental muy sobrio y que no hace uso del lenguaje idiomático de cada instrumento, siendo lo más frecuente el doblar algunas de las voces, como si de una composición escrita décadas antes se tratase. La indicación de agógica, generalmente «aire de facistol», refleja exactamente este hecho. En lugar de recorrer todo el texto con una casi absoluta homofonía de las voces, como ocurría en el caso de los misereres, las diferentes partes del texto siguen organizándose en secciones a coro y secciones a solo o a dúo para los diferentes versos, pero con diferente tratamiento que en el estilo habitual de otras obras en donde imperaba la homofonía de las voces, las intervenciones alternadas de los dos coros y el tratamiento virtuosístico de las líneas vocales solistas. Como podemos observar de los anteriores ejemplos o en el himno *Exultet orbis gaudiis* de 1806 que se incluye en el volumen de ediciones como representativo de este estilo antiguo, abunda en estos salmos e himnos la escritura contrapuntística e imitativa para voces e instrumentos y el abandono de los movimientos ágiles y de las figuras rítmicas más cortas de otras obras. En las intervenciones solistas, las líneas melódicas ganan en movimiento y amplitud, pero solo levemente, ya que en ningún momento se presentan líneas como las de algunas

secciones de las misas, de los *Te Deum* ni, por supuesto, de las lamentaciones. Estas características pueden observarse en el ejemplo 12.23, pasaje a solo del tenor primero del salmo *Beatus vir* de las Vísperas de 1790:

Ejemplo 12.23. J. Lidón: salmo *Beatus vir* de las *Vísperas breves de los Santos y de la Virgen* (1790), cc. 161-181, tenor primero.

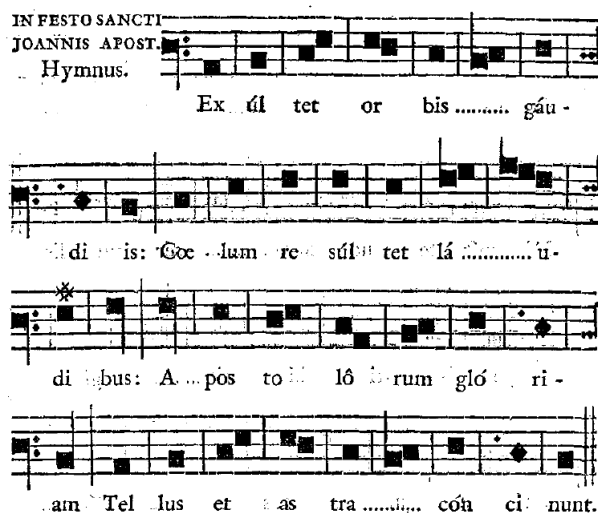
Además de estas características del comportamiento vocal e instrumental, este conjunto de obras en estilo de facistol presentan una sencillez armónica y tonal junto a un también sencillo plan estructural, alcanzándose solo las tonalidades más cercanas. En el caso de los himnos *Iste confessor*, *Ave maris stella* y *Exultet orbis gaudiis*, las secciones a coro están compuestas sobre la melodía del canto llano de cada himno realizada por los bajos, de manera que la presencia de esta melodía interviene en la configuración de la estructura de la obra, al igual que ocurría con otras obras estudiadas que contaban con la presencia de melodías de canto llano. La realización, no obstante, es más sencilla. El caso del himno *Exultet orbis gaudiis* es un buen ejemplo ilustrativo, como muestra la tabla 12.6 que incluye, para cada estrofa del himno, las voces que intervienen y el recorrido tonal realizado por la música.

Como puede observarse, la música del himno para el Común de Apóstoles y Evangelistas solamente utiliza, además de la tonalidad inicial de Re menor, las del primer y segundo adjuntos (La menor y Sol menor) y primer y segundo relativos (Fa mayor y Si bemol mayor), es decir, las tonalidades más cercanas a la inicial. Las estrofas primera, tercera y sexta utilizan el conjunto completo de voces (coro de tiple, altos, tenores y bajos), mientras que las estrofas segunda, cuarta y quinta están a cargo del tiple primero, el alto primero y el tenor primero, respectivamente. La simplicidad aludida radica en el hecho de que las estrofas a coro utilizan la misma música — elemento relacionado con la utilización de la misma melodía para cada estrofa de los himnos a canto llano—, la cual actúa como una especie de estribillo de la composición.

Texto	Tempo, compás, tonalidades y voces
Exultet orbis gaudiis:	Aire de facistol - \mathcal{C}
Coelum resultet laudibus:	Re m \rightarrow La m \rightarrow Re m
Apostolorum gloriam:	Todos
Tellus et astra concinunt.	
Vos saeculorum iudices,	Re m \rightarrow Fa M \rightarrow La m
Et vera mundi lumina,	Ti I
Votis precamur cordium:	
Audite voces supplicum.	
Qui templa coeli clauditis,	Re m \rightarrow La m \rightarrow Re m
Serasque verbo solvitis,	Todos
Nos a reatu noxios,	
Solvi jubete, quaesumus.	
Praecepta quorum protinum	Sib M \rightarrow Sol m \rightarrow Fa M
Languor salusque sentiunt,	A I
sana te mentes lánguidas,	
Augete nos virtutibus:	
Ut, cum redibit arbiter,	Fa M \rightarrow Sol m \rightarrow Re m
In fine Christus saeculi.	T I
Nos sempiterni gaudii,	
Concedat esse compotes.	
Patri, simulque Filio,	Re m \rightarrow La m \rightarrow Re m
Tibique, Sancte Spiritu,	Todos
Sicut fuit, sit jugiter,	
Seclum per omne gloria. Amen.	

Tabla 12.6. Secciones del *Himno del Común de Apóstoles y Evangelistas «Iste confessor»* (1806) de J. Lidón.

La diferencia entre las tres estrofas-estribillo es mínima y se encuentra principalmente en alguna variación de las líneas de los instrumentos. En ellas, la voz del bajo realiza la melodía del canto llano del himno *Exultet orbis gaudiis*, como puede observarse de los ejemplos 12.24, melodía extraída del *Prontuario* de canto llano de Vicente Pérez, y 12.25, aunque sin incluir la primera de las notas. Mientras en otras composiciones las melodías de canto llano aparecían en otras voces, tanto graves como agudas, y se presentaban en diferentes tonalidades según la sección que se tratase, en esta más simple composición, no se presenta más que en el bajo y de manera idéntica en todas las ocasiones. Sin embargo, el comienzo de la melodía sirve como material temático contrapuntístico en el comienzo de cada una de las voces.



Ejemplo 12.24. Melodía de canto llano del himno *Exultet orbis gaudiis* (*Prontuario* de Vicente Pérez Martínez, pp. 573-574).

12

Ti. Ex - ul - tet or - bis gau - di - is:

A. Ex - ul - tet or - bis Ex - ul - tet or - bis gau - di - is: Coe -

T. Ex - ul - tet or - bis or - - - bis gau - di - is:

B. Ex - ul - tet or - bis gau - di - is:

Ac. Ex - ul - tet or - bis gau - di - is:

22

Ti. Coe - lum re - sul - tet lau - - - di - bus: A - pos - to - lo -

A. lum re - sul - tet lau - - - di - bus: A - pos - to -

T. Coe - lum re - sul - tet lau - - - di - bus: A - pos - to - lo -

B. Coe - lum re - sul - tet lau - - - di - bus: A - pos -

Ac. Coe - lum re - sul - tet lau - - - di - bus: A - pos -

Ejemplo 12.25. J. Lidón: *Himno del común de apóstoles y evangelistas a cuatro duplicado con violines, oboes, viola y bajo* (1806), cc. 12-31, coro y acompañamiento.

Las armonías utilizadas en este himno comparten la idea de sencillez de todos los otros elementos. Los mecanismos modulantes son extremadamente simples y no existen procedimientos más complejos como los que hemos visto en otras ocasiones. Por ejemplo, la segunda estrofa, cuyo último verso está construido en La menor, conecta con la tercera simplemente concluyendo en acorde de tónica con la tercera mayor y utilizándolo como dominante del Re menor siguiente. Solamente incluye Lidón un acorde de sexta aumentada, en su funcionamiento habitual antecediendo a la dominante de una tonalidad menor, en la última palabra, «compotes» de la penúltima estrofa (compás 140), antes de la última intervención del coro en el «estribillo» y que funciona, al igual que observamos en el caso de los *Te Deum*, como tensión armónica cercana al final. Otro elemento que apunta a que Lidón pretende recrear el estilo antiguo se encuentra en la cadencia final del himno. Tanto en el *Exultet orbis gaudiis* como en el *Iste confessor* y en el *Ave maris stella*, Lidón concluye las composiciones con una cadencia imperfecta —la que utiliza el cuarto grado en lugar del quinto— en un acorde perfecto mayor, tipo de cadencia muy poco utilizada por él para concluir frases musicales, y menos aún para el final de una obra pero que, sin embargo, era frecuente en varios de los ejercicios de contrapunto de su *Explicación de la composición*. En el himno *Iste confessor*, en La menor, la construcción de este final es sencillamente concluir en la armonía de dominante tras la de tónica, construcción equivalente a una semicadencia. En el caso de los himnos *Ave maris stella* y *Exultet orbis gaudiis*, en Do menor y Re menor respectivamente, tras concluir al final del último verso en la armonía de tónica, el «Amén» alterna entre la armonía de tónica con tercera mayor —presentada ya al final del último verso en el caso del *Exultet orbis gaudiis*— y el cuarto grado. La conclusión en el acorde mayor de la tónica inicial puede así considerarse como cadencia imperfecta, pero también como semicadencia de una última modulación a la tonalidad del cuarto grado, procedimiento entonces relacionado con la construcción del final del himno *Iste confessor*.

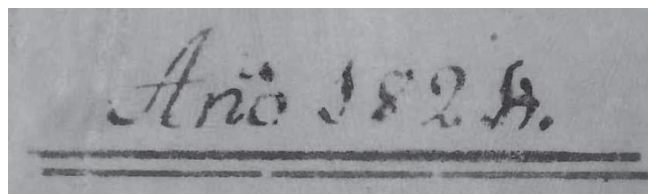
En lo que respecta a los motivos de Lidón para utilizar este estilo antiguo de facistol con instrumentos en algunas de sus composiciones para los oficios, la respuesta se halla probablemente en la propia costumbre de la Real Capilla de alternar estilos musicales para los diferentes textos de Vísperas. Tal y como hemos visto, no creemos que la referencia de las segundas Vísperas a papeles del calendario de funciones se refiriera solamente al *Magnificat*. La utilización de este estilo de música a papeles o moderna pero que imita el estilo de facistol en las voces y en los instrumentos es probablemente una manera de dar variedad al conjunto sonoro de la celebración —ya que se presenta siempre en las composiciones pares— y de acercarse a la reglamentación referida. Eso no supone que las diferentes referencias de interpretación de música vocal a facistol se refieran a este tipo de música con instrumentos, ya que en los distintos documentos de la Real Capilla que se refieren al canto de facistol, solamente se hace referencia al uso de bajones y del órgano. Es el caso, por ejemplo, de las pruebas de oposición de bajón, en donde se debía realizar una prueba de transporte de música de facistol²⁸ que no existe en otros instrumentos de la orquesta con la excepción, claro está, del órgano. En el caso de las Vísperas —tanto las de 1790 como las de 1822— de Lidón para la Real Capilla, se cumple que el salmo tercero y el himno se encuentran escritos en este estilo.

²⁸ Oposiciones para bajón de julio de 1775, en ORTEGA, J.: «La música en la corte...», vol. II, p. 143.

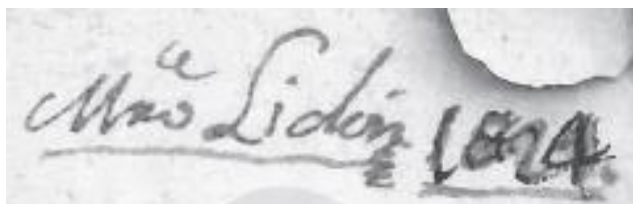
El Oficio de Difuntos

Al igual que otros compositores de la institución, para su Oficio de Difuntos José Lidón compuso el invitatorio —formado por el habitual salmo 94 *Venite, exultemus Domino* y su antífona *Regem, cui omnia vivunt*, que es a menudo la que recibe la denominación de invitatorio—, el salmo 6 *Domine, ne in furore* y las dos primeras lecciones del nocturno: *Parce mihi* y *Tedet animam meam*, extraídas de Job 7: 16-21 y Job 10: 1-7 respectivamente. Son los mismos textos que trabajó José de Nebra en 1758 para las honras de la reina María Bárbara de Braganza y Corselli en 1764, aunque este último también incluyó las lecciones segundas de los nocturnos segundo y tercero. También, además del invitatorio, Mariano Rodríguez de Ledesma incluyó las dos lecciones en 1819 en su composición de las honras de la reina María Isabel Braganza, aunque en este caso el oficio no incluía el salmo *Domine, ne in furore* y sí el responsorio *Libera me, Domine*. Ese mismo año, Ignacio Ducassi componía las honras de los Señores Reyes Padres con los mismos textos que usaría Lidón. Las dos obras son muestra del posible desplazamiento de Lidón de la actividad compositiva de la corte, quizás por enfermedades durante los años posteriores a 1817. También constan de las mismas piezas los Maitines de difuntos para las honras de la reina María Josefa Amalia de 1829 de Francisco Federici y las honras fúnebres de Fernando VII de 1834 compuestas por Francisco Andreví.

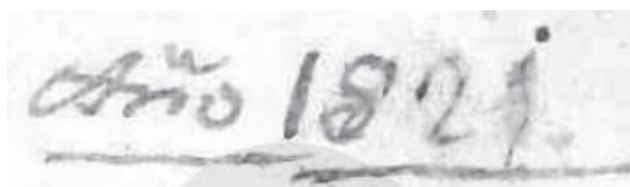
La fecha exacta de composición de esta obra no es en absoluto clara según la fuente conservada. Mientras la cubierta general del tomo que contiene el oficio lleva la indicación de 1824, de las cuatro composiciones del mismo solo el invitatorio y la segunda lección tienen esta fecha a continuación del título, ya que el salmo *Domine, ne in furore* y la primera lección *Parce mihi* muestran la fecha de 1821. Podríamos pensar, entonces, que Lidón comenzó la composición del oficio de 1821 y que la concluyó en 1824, sin embargo, una observación detallada de las diferentes indicaciones de la fecha de 1824 conduce a pensar en una corrección de una fecha anterior escrita en la partitura. Parece claro que el cuatro ha sido corregido, posiblemente desde un uno, según muestra la ilustración 12.3, lo que supondría que Lidón habría compuesto todo el oficio, o al menos comenzado a hacerlo, en 1821. Pero todavía cabe pensar en una fecha de composición anterior. Para las cuatro composiciones de su oficio de difuntos, Lidón no utilizó un mismo conjunto instrumental (tabla 12.7), probablemente fruto no solo de la búsqueda de diferentes combinaciones tímbricas sino también de distintos años de composición o finalización de cada pieza. La principal diferencia se halla en las maderas, ya que para el invitatorio y la primera lección utilizó la más moderna combinación de dos clarinetes con dos fagots, mientras que la más habitual de dos oboes y fagot la empleó en el salmo y la más antigua de dos flautas y fagot en la segunda lección. Es precisamente en esta segunda lección donde el ocho parece estar corregido más claramente desde, posiblemente, un siete, lo que nos arrojaría una fecha de composición de parte del Oficio de Difuntos a algún momento antes de ser nombrado maestro de capilla. Caben muchas posibilidades para esta situación, incluso la reutilización del comienzo de otra obra compuesta anteriormente, por lo que no podemos concluir con certeza la fecha de esta obra. Otra muestra de que posiblemente las diferentes partes tuviesen diferentes fechas de composición se encuentra en el orden en que cada una se presentan en las partes instrumentales y vocales. A continuación del invitatorio se copia la segunda lección *Tedet animam meam*, después el salmo y por último la primera lección, lo que indica probablemente que estas dos últimas composiciones se añadieron más tarde, a pesar de que su fecha es de 1821.



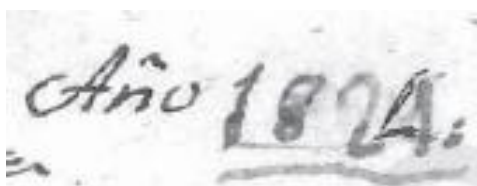
(a)



(b)



(c)



(d)

Ilustración 12.3. Correcciones en la fecha de la cubierta (a) y de las cabeceras del Invitatorio (b), del salmo *Domine, ne in furore* (c) y de la segunda lección (d) del Oficio de Difuntos de José Lidón (AGP, Real Capilla, Música, C^a 861, exp. 774).

Obras del Oficio de Difuntos	Voces e instrumentos
<i>Invitatorio de difuntos a dos coros y toda orquesta obligada</i> (¿1824?)	Coro I (TiATB), coro II (TiATB), 2 cl., 2 fg., 2 tp., 2 vl., va. y ac.
<i>Salmo «Domine ne in furore» a dos coros y toda orquesta obligada</i> (1821)	Coro I (TiATB), coro II (TiATB con bajo obligado), 2 ob., fg., 2 tp., 2 vl., va. y ac.
<i>Lección 1^a «Parce mihi» a cuatro con instrumental obligado de dos clarinetes, dos fagots, dos violas, trompas, violón y contrabajo</i> (1821)	TiATB, 2 cl., 2 fg., 2 tp., 2 va., vl. y cb.
<i>Lección 2^a «Tedet animam meam» a dos coros y toda orquesta obligada</i> (¿1824?)	Coro I (TiATB), coro II (TiATB), 2 fl., fg., 2 tp., 2 vl., va. y ac.

Tabla 12.7. Voces e instrumentos utilizados para cada obra del Oficio de Difuntos de José Lidón.

Lo que sí podemos confirmar es que en 1824 Lidón quiso finalizar o acabar de construir a partir de composiciones anteriores el Oficio de Difuntos. No existe, al contrario que en los ejemplos de otros compositores, dedicatoria o mención a la celebración para la cual fue compuesto o acabado, pero existen diferentes posibilidades para el año de 1824. En primer lugar, el 13 de marzo de ese año falleció María Luisa de Borbón, hermana de Fernando VII, por quien se indicó orden de luto de tres meses de duración en la corte desde el día 3 de abril²⁹. Es también posible que la ocasión para la interpretación de la composición de Lidón en 1824 fuese alguna de las funciones por el fallecimiento del rey de Francia, Luis XVIII, el 16 de septiembre de 1824. La acción de este rey fue fundamental para la restitución del trono absolutista de Fernando VII, quien fue liberado el 1 de octubre de 1823 por las tropas francesas enviadas a España y lideradas por el duque de Angulema, los conocidos como «Cien mil hijos de San Luis». Sabemos al menos de dos ocasiones en las que se celebró función de exequias por el rey de Francia en 1824. La primera se celebró en el monasterio de El Escorial durante los días 8 y 9 de octubre:

En la tarde del día primero se comenzó el Oficio a las cuatro y concluyó a las siete y media. En el segundo, principió a las nueve y media de la mañana y se dio fin a la una y cuarto. La música de la Real Capilla, cuyos acreditados profesores habían ido desde la Corte, desempeñó con su acostumbrado decoro la parte de canto y acompañamiento que estuvo a su cargo; y la comunidad de aquel monasterio contribuyó asimismo con su inteligencia y lleno de voces a cumplir con la que se le había confiado. Celebró de Pontifical Monseñor Nuncio de Su Santidad, habiendo sido sus asistentes los Capellanes de Honor. Todo el conjunto inspiraba piedad y ternura, ofrecía una perspectiva brillante y respetable y presentaba a la consideración del infinito número de personas que de la Capital y de varios pueblos habían concurrido, la magnificencia del Soberano que tributaba estos suntuosos últimos obsequios y la grandeza del Monarca en cuyo favor se ofrecían al Todopoderoso³⁰.

El 9 de noviembre de 1824, el Ayuntamiento de la Muy Honorable Villa de Madrid solicitó música y músicos de la Real Capilla para celebrar el funeral de Luis XVIII, según lo mandado por el Rey y para que fuesen de la «mayor pompa y solemnidad»³¹. El día 17 de noviembre se celebraron las exequias en la Real Iglesia de San Isidro. En la oración fúnebre destinada a las mismas, se presentó al rey de Francia como salvador ante la revolución, denominada «monstruo regicida», y animando a los españoles a bendecir su nombre: «Rey sabio, Rey prudente, Rey bueno, Rey generoso de la Francia, y tu memoria será eterna entre nosotros»³². Para esta ocasión, sin embargo, la Capilla envió solamente catorce músicos, por lo que nos decidimos a considerar la celebración en El Escorial como el momento más probable en el que el Oficio de Difuntos de José Lidón fue interpretado y para el que aprovechó o terminó el que compuso años antes.

Tal y como era habitual, el invitatorio de Maitines estaba interpretado alternativamente con el coro de canto llano. Esta circunstancia responde a que el salmo *Venite, exultemos Domino* se dividía en cinco secciones (V₁ a V₅) que alternaban con toda o parte de su antífona. A continuación del salmo se incluía habitualmente la doxología menor, a la que sucedía de nuevo el canto de la antífona. Si denominamos D

²⁹ AGP, Reinados, Fernando VII, C^a 396, Exp. 48.

³⁰ *Oración fúnebre que en las solemnísimas exequias, celebradas en la Iglesia del Real Monasterio del Escorial de orden y a expensas del rey nuestro Señor D. Fernando Séptimo a la justa y digna memoria del rey cristianísimo Luis XVIII, pronunció el doctor D. Francisco Antonio González, bibliotecario mayor y predicador de S. M. C. Madrid: Imprenta Real, 1824 (BNE, sig. 1/54766).*

³¹ AGP, Reinados, Fernando VII, C^a 427, Exp. 51.

³² *Oración fúnebre para las exequias de Luis XVIII por Antonio García Bermejo celebradas en la Real Iglesia de San Isidro el 17 de noviembre de 1824 Madrid: Imprenta de Amarita, 1824 (BNE, sig. 4/47929).*

a la doxología, A a la antífona completa y A₂ a solo la segunda parte de la misma, el salmo invitatorio con su antífona y la doxología tenían una interpretación en canto llano según el esquema³³: AV₁AV₂A₂V₃AV₄A₂V₅ADA₂A. Esta misma estructura se trasladó a la versión polifónica y a papeles del invitatorio de difuntos, con la antífona «Regem, cui omnia vivunt, venite adoremus» y la sustitución de la doxología menor por el comienzo del introito de la misa de difuntos, «Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis», más apropiado para esta celebración.

La primera presentación de la antífona en el invitatorio compuesto por Lidón se realiza a cargo de los dos coros con acompañamiento orquestal, es decir, música a papeles. A continuación, el coro de canto llano vuelve a repetir la antífona completa, sucediéndose después las secciones del salmo, siempre a papeles, alternadas con la antífona o su segunda parte a canto llano. Tras el «Requiem aeternam» a papeles y la última parte de la antífona a canto llano, el invitatorio repite la antífona completa exactamente como al comienzo con todas las voces y la orquesta. Este plan interpretativo está descrito exactamente en la partitura de Lidón, ya que indica, tras cada sección compuesta por él, la interpretación de toda o parte de la antífona a canto llano. Esta situación supone que las diferentes secciones del invitatorio de Lidón no se suceden unas a otras directamente, por lo que suelen comenzar y concluir en las misma tonalidad o no continuar con la tonalidad en la que concluyó la anterior sección, lo que se distingue del continuo recorrido tonal que realizaban otros textos divididos por secciones que se iban yuxtaponiendo. La tabla 12.8 muestra las diferentes secciones del invitatorio, incluyendo las apariciones de la antífona a canto llano, junto con el reparto de voces, las tonalidades presentes en cada sección y los cambios de *tempo*. Como es habitual en las obras de Lidón, las diferentes secciones están a cargo de los dos coros — bien en homofonía completa de todas las voces o en intervenciones alternadas— o de alguna voz solista.

Mientras cada división del salmo se realiza en una sola sección, la tercera se encuentra a su vez dividida en otras tres secciones. Esto permite a Lidón realizar un recorrido tonal más largo que alcanza, desde el Fa mayor inicial, el FOP de la obra en la alejada área tonal de Mi bemol menor en el verso «Venite, adoremus, et procidamus ante Deum». Este punto, además de encontrarse en un punto central de la obra y adecuado para la máxima lejanía tonal, expresa probablemente el cambio de actitud que el texto refleja, ya que la adoración y enaltecimiento iniciales torna en una postración suplicante ante Dios realizada con la alternancia de los dos coros. Salvo este punto y un tránsito por Do menor de la primera sección del salmo a cargo del tenor solista que ahora comentaremos, las tonalidades que aparecen en el invitatorio son siempre las más cercanas a la inicial, principalmente el homónimo menor y el relativo menor, este último utilizado para concluir una sección cuando es continuada por la segunda parte de la antífona.

³³ RANDEL, Don Michael (ed.): *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza editorial, 2004 (3ª ed.), p. 549.

Texto	Voces	Tonalidades	Tempo y compás
Regem, cui omnia vivunt, Venite adoremus.	C. I y II	Fa M	Andante lento 3/4
Regem, cui omnia vivunt, Venite adoremus.	Canto llano		
Venite, exultemus Domino, jubilemos Deo, salutari nostro: praeoccupemus faciem eius in confessiones, et in psalmis jubilemus ei.	T I	Fa M → Do m → Fa M	Andante 3/4
Regem, cui omnia vivunt, Venite adoremus.	Canto llano		
Quoniam Deus magnus Dominus, et Rex magnus super omnes deos, quoniam non repellet Dominus plebem suam: quia in manu eius sunt omnes fines terrae, et altitudines montium ipse conspicit.	C. I y II	Sib M → Re m	Al mismo aire 3/4
Venite adoremus.	Canto llano		
Quoniam ipsius est mare, et ipse fecit illud, et aridam fundaverunt manus eius;	B I	Fa M → Fa m	Al mismo aire 3/4
venite, adoremus, et procidamus ante Deum:	C. I y II	Fa m → Mib m	Largo
ploremus coram Domino, qui fecit nos, quia ipse est Dominus, Deus noster; nos autem populus eius, et oves pascuae eius.	C. I y II	Mib M → Fa m → Fa M	Andante
Regem, cui omnia vivunt, Venite adoremus.	Canto llano		
Hodie si vocem eius audieritis, nolite obdurare corda vestra, sicut in exacerbatione secundum diem tentationis in deserto: ubi tentaverunt me patres vestri, probaverunt et viderunt opera mea.	C. I	Re m → Fa m → Re m	Larghetto 3/4
Venite adoremus.	Canto llano		
Quadráginta annis proximus fui generationi huic, et dixi: Semper hi errant corde, ipsi vero non cognoverunt vias meas: quibus iuravit in ira mea, si introibunt in requiem meam.	Ti I	Fa M → Fa m → Fa M	Andante 3/4
Regem, cui omnia vivunt, Venite adoremus.	Canto llano		
Requiem aeternam dona eis, Domine.	C. I y II	Re m	Largo 3/4
Et lux perpetua luceat eis.	C. I y II	Fa M → Re m	Andantino
Venite adoremus.	Canto llano		
Regem, cui omnia vivunt, Venite adoremus.	C. I y II	Fa M	Primo tempo 3/4

Tabla 12.8. División en secciones del Invitatorio del Oficio de Difuntos de J. Lidón.

Desde la primera sección del invitatorio pueden observarse algunas características muy interesantes de esta obra. Se trata de la combinación de los tópicos y

procedimientos armónicos que expresan la marcialidad y la majestuosidad, tal como hemos podido verlos anteriormente, con los que denotan lamento y sufrimiento, ambos apropiados para unas posibles exequias reales y, concretamente, para el significado del texto de la antífona: «al Rey, por quien todo vive, venid a adorar».

El ejemplo 12.26 muestra las líneas de bajos de la introducción instrumental (compases 1 a 7) y de la primera presentación del texto de la antífona, con el texto «Regem, cui omnia vivunt» hasta el compás 12 y desde el compás 13 al 29 con la segunda parte «venite adoremus». Fijémonos en primer lugar en las líneas de la introducción instrumental. En los compases 1, 3, 5, 6 y 7 se producen las armonías de los grados primero, quinto, primero, cuarto y quinto, respectivamente, los cuales son los grados tonales esenciales de la tonalidad de Fa mayor y los que aparecen habitualmente en una primera sección de presentación. Sin embargo, cada uno de esos grados es alcanzado por armonías intermedias presentadas en los clarinetes y fagots —lo cual no deja de ser una novedad sonora comparada con las introducciones generalmente a cargo de los violines de otras obras— en los compases 2 y 4 o por transformación de esos grados esenciales en dominantes o sexta aumentada que conduce al acorde siguiente en los compases 5 y 6. Es decir, se produce una combinación entre armonías básicas y enlaces cromáticos y más tensos desde el mismo comienzo de la obra. Para la primera parte del texto de la antífona, en los siguientes cuatro compases, la armonía es clara y sin transformaciones de ningún tipo, procedimiento adecuado para la mención al Rey, volviendo a aparecer las armonías de dominantes secundarias para la última parte del texto, alusiva al más emocional acto de adoración (compases 14 a 29).

The musical score for Example 12.26 is presented in three systems, each with two staves: b.c. (bass clef, common time) and b.f. (bass clef, common time). The first system covers measures 1 to 7. The second system covers measures 8 to 18, with a dashed line indicating a continuation of the piece. The third system covers measures 19 to 28. The notation includes various chords and intervals, with some measures marked with '7' and others with specific interval names like '#5', 'b7', and 'b5'.

Ejemplo 12.26. Líneas de bajos de la primera sección del invitatorio del Oficio de Difuntos de J. Lidón.

La primera presentación de las voces, con el texto inicial, acompañadas de toda la orquesta responde exactamente al tópico de marcialidad y majestuosidad al incluir los ritmos con puntillos y los amplios saltos de intervalos diatónicos. Para las palabras

finales, «venite adoremus», este comportamiento se transforma ligeramente en un movimiento más cromático y de carácter descendente que se combina con una disminución de la sonoridad de la orquesta y con entradas contrapuntísticas de las voces. Remitimos al volumen de ediciones, donde se incluye el Oficio de Difuntos completo, para observar este cambio de comportamiento vocal que combina en la primera sección los dos afectos básicos de la obra.

Otro ejemplo muestra la irrupción de la tensión sonora propia del estilo lamentable en la claridad armónica del estilo heroico o majestuoso. El final de esta primera sección se realiza mediante una cadencia magistral perfecta —la más firme y rotunda de las cadencias— en los compases 25 a 28, comenzando con el acorde de primer grado y sucedido del cuarto, primero, quinto y primero, como corresponde a este tipo de cadencia. Sin embargo, en el comienzo del compás 27, Lidón alcanza en el tenor primero y el clarinete segundo un desestabilizante Mi bemol, corregido inmediatamente, en un procedimiento análogo al que utilizó en la cadencia final de los kyries de 1797 y 1806 que estudiamos en el capítulo noveno.

La segunda sección del invitatorio, primera del salmo *Venite, exultemus Domino*, la realiza el tenor solista del primer coro. La melodía que realiza, junto con la armonía que la sustenta, son de nuevo una combinación interesante de estilos, ya que comienza con amplios arpeggios que rápidamente se transforman en líneas más cromáticas y tensas para el texto «praeoccupemus faciem eius in confessione» («presentémonos ante su cara en confesión») que aparece además en un tránsito por la tonalidad de Do menor, efectos ambos que expresan el acto de contrición y que recuerdan claramente a las virtuosas líneas melódicas de las lamentaciones (ejemplo 12.27).

32
8
Ve - ni - te, Ve - ni - te, e - xul - te - mus Do - mi - no, Ju - bi - le -
37
8
le - mus Ju - bi - le - mus De - o, sa - lu - ta - ri - nos - tro:
42
8
prae - oc - cu - pe - mus fa - ci - em e - ius in con - fe - ssi -
47
8
o - ne, con - fe - ssi - o - ne, et in psal - mis Ju - bi - le - mus e - i. Ju - bi -
52
8
le - mus e - i. Ju - bi - le - mus e - i.

Ejemplo 12.27. J. Lidón: Invitatorio del *Oficio de Difuntos*, cc. 32-56, tenor primero.

Las realizaciones musicales de Lidón de cada sección del salmo invitatorio son auténticas manifestaciones de la expresión del texto combinando procedimientos como los anteriores. La tercera sección, por ejemplo, con el texto desde «Quoniam Deus magnus Dominus» hasta «ipse conspicit» que expresa la grandeza de Dios, acude de nuevo a la homofonía de las voces, a la claridad armónica y al ritmo marcial de puntillos sobre «Rex magnus». En la cuarta sección, el texto reconoce la autoría divina

en la creación de los mares y la tierra, idea que es expresada con rotundos ritmos marciales en la orquesta y por una poderosa intervención del bajo solista. Sin embargo, la melodía vocal tiene en este caso un interesante comportamiento opuesto al significado del texto, creando así un nivel expresivo adicional que contradice el primer significado inmediato de la palabra. El reconocimiento de la creación del mar es estable y firme, hecho marcado por una clara armonía que alterna tónica y dominante en los compases 89 a 91 y con un mantenido Do agudo para la palabra «mare» (ejemplo 12.28). Sin embargo, para la tierra —«aridam»—, la melodía se apoya en un inestable intervalo de cuarta aumentada respecto al bajo en las dos ocasiones en que esta palabra aparece (compases 96 y 98), dentro de un procedimiento modulante hacia la más oscura tonalidad de Fa menor. Es este un caso de significados opuestos, pues las inestables aguas y la consistente tierra se expresan con procedimientos musicales que suponen todo lo contrario. Esta situación, no lo olvidemos, queda enmarcada dentro de marciales ritmos con puntillo realizados por la orquesta, referentes de la majestad y la autoridad, y supone un ejemplo en el que la música aporta su propio significado a través de sus elementos característicos, quizás poniendo en duda o negando ese reconocimiento del mar y la tierra, no a una autoridad divina, sino a una autoridad humana.

87

Quo - ni - am ip - si - us est ma - re, et ip - se

87

fe - cit fe - cit i - llum, et a - ri - dam fun - da -

92

92

97

ve - runt et a - ri - dam fun - da - ve - runt fun - da - ve - runt ma - nus e - ius:

97

Ejemplo 12.28. J. Lidón: Invitatorio del *Oficio de Difuntos*, cc. 87-102, bajo primero y acompañamiento.

Tras una nueva sección en Fa menor de carácter más íntimo para las palabras «venite adoremus et procidamus ante Deum», el dúo de tiple y alto primeros realizan descensos cromáticos en las palabras «ploremus coram Domino» de los compases 117 y 118 y tres compases más tarde el coro primero coloca en planas líneas melódicas y sobre una nota pedal las palabras «quia ipse est Dominus, Deus noster», como si quisiera representar la firmeza en la creencia de Dios como Señor o el inamovible cimiento que esto ocasiona. No obstante, estas consideraciones no son más que posibles interpretaciones que no deben pasar por alto, como se ha comentado en otras ocasiones, el hecho de que la música utiliza sus propios códigos de creación de tensión y variedad sonora que pueden actuar de forma independiente al texto. En este caso, por ejemplo, esta pedal concluye

en el compás 124 con un tenso acorde de sexta aumentada justo antes de la aparición del segundo coro con el apropiado texto «nos autem populus eius» («nosotros somos su pueblo») recuperando la tonalidad de Fa mayor del comienzo de esta sección. Podríamos pensar que ese más inestable acorde de sexta aumentada sobre las palabras «Deus noster» discute el anterior significado de la nota pedal, pero es desde luego un recurso sonoro interesante para anteceder al regreso de la tonalidad inicial y a la aparición del completo vocal que cierra una sección con fuerte presencia de las voces solistas. La realidad parece estar entonces en la combinación de los diferentes elementos, tanto estructurales como expresivos, quedando el peso exacto de cada uno sin definir y siempre abierto a una nueva interpretación. Es fácil reconocer, en el resto de secciones del invitatorio, diferentes procedimientos análogos a los descritos, como el uso de la armonía de sexta aumentada para la palabra «tentationis» de la quinta sección, el cambio del tiple solista a la tonalidad de Fa menor en «Semper hi errant corde» para representar el «corazón errado» del pueblo, o el cambio hacia la brillante tonalidad de Fa mayor en el verso final sobre «lux perpetua». Estos procedimientos, no obstante, eran los esperados para «penetrar el sentido de la letra», tal y como el Patriarca exigía en 1817 para todo aquel que fuese a componer música para la Real Capilla y demuestran que Lidón conocía perfectamente su oficio y que era, además, capaz de realizarlo componiendo de forma elegante y equilibrada, con un claro dominio de las sonoridades resultantes y de las combinaciones instrumentales.

El salmo *Domine, ne in furore* es un texto suplicante cuyos versos son todos puestos en música por Lidón en un continuo que no realiza divisiones por cambios de *tempo* ni alternancia con el canto llano como en el salmo invitatorio. Así, como en otras obras, el recorrido tonal se concatena para los diferentes versos a cargo de diferentes combinaciones vocales permitiendo secciones intermedias bastante alejadas de la tonalidad inicial, la cual no se recupera sino hasta prácticamente el final de la obra, poco antes del verso «Requiem eternam dona eis Domine», sustituto de la doxología menor incluida al final de los salmos.

Es interesante dedicar algunos comentarios a este salmo, ya que su estilo se encuentra a medio camino entre la música habitual de Lidón y el que denominamos estilo antiguo en el que compone algunas de las obras para Vísperas, como hemos visto. Probablemente la razón se encuentre en la misma búsqueda de alternancia estilística que ocurría en dichas obras. No es, sin embargo, una música tan estática en lo que respecta a las maderas y las cuerdas, las cuales están más diferenciadas de las voces y mantienen una independencia rítmica que no existía en las otras composiciones «antiguas». No obstante, las voces utilizan una homofonía prácticamente total en algunos pasajes, como el correspondiente al segundo verso del salmo (compases 17 a 23), y sus melodías son generalmente planas y sobrias y construidas con un magistral equilibrio sonoro. Mientras en otras obras, entre una sección del texto y la siguiente, hay poca intervención instrumental, generalmente uno o dos compases que enlazan las armonías, en el salmo hay diferentes secciones más largas, de cuatro o más compases, que conducen la armonía hacia el nuevo verso. La tabla 12.9 muestra los distintos versos del salmo con las voces y recorridos tonales utilizados para cada uno en la composición de Lidón. Como puede observarse, salvo la sección interpretada por el dúo de tiple y alto del primer coro, cada sección utiliza solamente uno o dos versos del salmo, en un continuo recorrido tonal que hace uso principalmente de tonalidades menores.

Texto	Voces	Tonalidades
Domine, ne in furore tuo arguas me	C. I y II	Sol m
neque in ira tua corripas me.	C. I y II	Fa m → Sol m
Miserere mei, Domine, quoniam infirmus sum;	A I, T I y B I	Mib M → Mib m → Do m
sana mea, Domine, quoniam conturbata sunt ossa mea.		
Et anima mea turbata est valde,	C. I	Do m → Fa m
sed tu, Domine, usquequo?		
Convertere, Domine, eripe animam meam;	C. I y II	Lab M → Fa m → Sol m
salvum me fac propter misericordiam tuam.		
Quoniam non est in morte, qui menor sit tui;	B I	Mib M → Mib m → Do m
in inferno autem quis confitebitur tibi?		
Laboravi in gemitu meo,	C. I y II	Do m → Fa M → Sib M
Lavabo per singulas noctes lectum meum;		
lacrimis meis stractum meum rigabo.		
Turbatus est a furore oculus meus,	T I	Sib M
inveteravi inter omnes inimicos meos.		
Discedite a me, omnes, qui operamini iniquitatem,	Ti I y A I	Sib M → Sib m → Fa m
quoniam exaudivit Dominus vocem fletus mei.		
Exudivit Dominus deprecationem meam,		
Dominus orationem meam suscepit.		
Erubescant et conturbentur vehementer omnes inimici mei;	C. I y II	Fa M → Sol m
convertantur et erubescant valde velociter.		
Requiem eternam dona eis Domine	C. I y II	Sol m
et lux perpetua luceat eis.		

 Tabla 12.9. División en secciones del salmo *Domine, ne in furore* del Oficio de Difuntos de J. Lidón.

Tal y como ocurre en otras obras, tanto los recursos armónicos como melódicos se encuentran al servicio de la expresión del texto. El afecto global dominante del salmo tiene como resultado la utilización de armonías mucho más tensas que en la pieza anterior y en la concatenación de acordes que resuelven irregularmente y que recuerdan la inestabilidad tonal propia de las secciones centrales de las lamentaciones de Semana Santa. Tomemos como ejemplo el pasaje que comienza con el tercer verso, «Miserere mei, Domine», realizado por el alto, tenor y bajo solistas del coro primero, inicialmente sin ningún acompañamiento instrumental (compases 30 a 35). La súplica de piedad de este texto se realiza por medio de oscilaciones casi totalmente cromáticas en torno a una nota central para cada una de las tres voces, tópico del temor mediante la imitación del acto de temblar (ejemplo 12.29). Este procedimiento no es nuevo y es utilizado por Lidón en otras ocasiones similares en diferentes obras que incluyen también estas palabras concretas. Es el caso de las respuestas «miserere nobis» de los versos iniciales de la *Letanía a Nuestra Señora* de 1782 (compases 26 a 29 y 38 a 42), del verso «miserere nobis» del Gloria de las misas que fueron comentados en su apartado respectivo, y del verso «miserere nostri, Domine» de los *Te Deum* (compases 338 a 342

Ejemplo 12.29. J. Lidón: Salmo *Domine, ne in furore* del Oficio de Difuntos, cc. 30-35, alto, tenor y bajo primeros.

[illegible]

Ejemplo 12.30. J. Lidón: Salmo *Domine, ne in furore* del Oficio de Difuntos, cc. 37-44.

La tensión y la inestabilidad de estos dos versos se incrementa todavía más en el siguiente, «sana mea, Domine, quoniam conturbata sunt ossa mea», el cual manifiesta el quebranto de los huesos del suplicante. La nueva utilización del tópico del temblor en la voz del alto y en el oboe primero de los compases 49 a 54 y una modulación hacia Do menor en todo este pasaje que hace uso de transformaciones cromáticas de las armonías para involucrar acordes de quinta disminuida y séptima disminuida en las palabras «conturbata sunt ossa mea» (compases 51 a 55), proporciona la sensación de inestabilidad adecuada al texto. Además, para puntualizar adecuadamente este verso, puede observarse cómo cuerdas y maderas realizan acentuados movimientos de semitono alternativamente 56 a 58 tras la conclusión de las voces, a modo de un eco del lamento anterior. Estos efectos conectan con el siguiente verso, a cargo de todo el coro primero y que, con el texto «et anima mea turbata est», mantiene el ambiente sonoro de los anteriores, acentuando el desequilibrio al insistir en armonías de séptima disminuida y de sexta aumentada.

A pesar de que los anteriores recursos son los más frecuentes en el salmo, existen, no obstante, algunos pasajes que expresan distintos afectos aprovechando distintas referencias locales del texto. Es el caso, por ejemplo de la intervención solista del tenor primero desde el verso «Turbatus est a furore oculus meus», recuperando una línea melódica más dinámica y amplia al mencionar a los enemigos («omnes inimicos meos», compases 149 a 157) sobre una armonía no modulante y clara en la tonalidad de Si bemol mayor, o el suave dúo de tiple y alto primeros con un canto de sextas paralelas al pronunciar los versos que reconocen que las súplicas han sido escuchadas por Dios («quoniam exaudivit Dominus vocem fletus mei»).

Mientras el invitatorio y el salmo *Domine, ne in furore* son composiciones largas, las dos lecciones finales del Oficio de Difuntos son mucho más cortas. De hecho, las dos primeras obras ocupan 44 y 35 páginas del volumen manuscrito, respectivamente, mientras que las dos lecciones ocupan solamente 11 y 9 páginas. La primera de ellas incluye una peculiaridad en la elección de los instrumentos, ya que Lidón no hace uso de los violines, sustituyéndolos por dos violas que realizan el papel más activo usual de aquellos en lugar de su función habitual de doblar el bajo de la orquesta una octava más aguda. La elección de dos clarinetes, dos fagots y dos trompas, además del acompañamiento de violones y contrabajos, para acompañar a un coro de solo cuatro voces, confieren a la lección *Parce mihi* un timbre diferente y menos brillante. En toda la pieza se mantiene el protagonismo del alto primero, el cual alterna con el coro que puntualiza los finales de sus frases o realiza alguna corta sección con melodías más estáticas. Al utilizar intervenciones de lucimiento vocal y un *tempo* más lento, esta obra contrasta con el salmo anterior, a modo de un movimiento lento central de otras tipologías compositivas. Este hecho es coherente con que la segunda lección recupere el tempo del invitatorio, el lleno instrumental y los dos coros e, incluso, el aire marcial del comienzo con los ritmos con puntillos y un brillante y amplio acompañamiento de los violines.

Según las anteriores consideraciones, si bien existen las discrepancias de fechas que se indicaron anteriormente para las distintas obras del Oficio de Difuntos, parece que Lidón supo adecuar cada una para formar un conjunto coherente y con contrastes adecuados de *tempo*, sonoridad, comportamiento vocal y distribución de tópicos expresivos. Según lo que conocemos, Lidón todavía compondría al menos una obra más en su vida: la *Lamentación Segunda para el Viernes Santo* de 1825, sin embargo, el Oficio de Difuntos fue la última de sus obras de mayor dimensión. Es, a pesar de coexistir con otras obras análogas en temática pero que respiran ya nuevos aires

románticos, como el Oficio de Difuntos de Rodríguez de Ledesma, una interesantísima obra del clasicismo español, llena de sorprendentes y expresivos rincones y en la que Lidón supo combinar diferentes recursos expresivos y armónicos que había utilizado en otras obras y que resumen perfectamente su estilo compositivo en sus últimos años de vida.

CONCLUSIONES

La figura del compositor José Lidón está íntimamente ligada a la Real Capilla del Palacio Real de Madrid en años de importantes acontecimientos políticos y de convergencia de diferentes influencias estilísticas. En esta institución realizó su formación como músico durante unos años en los que, junto a la utilización de obras de compositores españoles anteriores de la primera mitad del siglo XVIII, los maestros Francisco Corselli y José de Nebra desarrollaron una intensa labor compositiva para dotarla de material adecuado para su funcionamiento litúrgico tras las pérdidas sufridas en el incendio del Real Alcázar de la Nochebuena de 1734. Es un entorno con una estricta reglamentación litúrgica pero que, a pesar de las diferentes prohibiciones, no pudo nunca evitar la participación de los músicos en otros ambientes musicales, como las academias privadas de otras casas de la nobleza madrileña o el teatro. Es un periodo, además, en el que desde hace pocas décadas la policoralidad barroca española se ha transformado aceptando los elementos expresivos y más inmediatos del estilo galante e incorporando naturalmente una transmisión de los afectos a través de procedimientos característicos del lenguaje teatral italiano, todo ello junto a un progresivo crecimiento de la presencia instrumental en la música y del desarrollo independiente del lenguaje característico de cada instrumento. Según hemos comprobado, durante los años de formación de Lidón, el Real Colegio de Niños Cantores conjugaba de manera natural la más antigua tradición de los colegios catedralicios españoles, destinada a la formación de los cantores de una institución religiosa, con la enseñanza del estilo italiano que, además del canto, incorporaba el aprendizaje de los diferentes instrumentos, del acompañamiento y de la composición.

Al haber desempeñado muchas e importantes plazas dentro de la Real Capilla, Lidón pudo estar en contacto con los diferentes estilos musicales y funciones desempeñadas en la misma. Por su condición de organista participó tanto en el canto llano como en el canto de órgano o facistol y en la moderna música a papeles y su labor como vicemaestro y maestro le permitió desarrollar una carrera compositiva de alto nivel en la institución más prestigiosa de España. Tal y como hemos mostrado en la parte biográfica, el desempeño de sus diferentes ocupaciones estuvo asociado además a una fuerte implicación en las condiciones de los músicos, participando en las diversas reivindicaciones de estos años, siendo una figura principal en la formación de la Concordia Funeral, reclamando continuamente el pago de los salarios una vez alcanzó su magisterio y defendiendo sus intereses durante los cambios sufridos durante el gobierno de José I. También hemos puesto de relieve que Lidón demostró tener un gran conocimiento del funcionamiento de la Real Capilla, un entorno con un complejo protocolo muy dependiente de relaciones personales que utilizó para poder obtener los más importantes cargos de vicemaestro y maestro de capilla así como para obtener favores para otros miembros de su familia como Alfonso y Mariano Lidón, a pesar de que su consideración se viese injustamente enturbiada en los años posteriores a la Guerra de Independencia.

En esta tesis hemos demostrado que José Lidón es un agente fundamental en la transformación musical de la Real Capilla de comienzos del siglo XIX, con acciones como la ampliación del número de bajos del coro, el diseño de la nueva plantilla orquestal en 1815 y la aportación de obras de gran planta instrumental que exploraban las nuevas combinaciones tímbricas y hacían uso de toda la potencia vocal con el que contaba la institución. En este sentido, sus diferentes enfrentamientos, sobre todo a partir de 1814, para reclamar su derecho al nombramiento de músicos y cantores así como al primer violín de la orquesta, se han interpretado frecuentemente con una pérdida de prestigio y de autoridad del maestro pero en nuestro trabajo proponemos,

además, que se relacionan directamente con la búsqueda de un mayor control del resultado sonoro de sus obras, compuestas teniendo en mente cantantes e instrumentistas determinados cuyas características, capacidades y limitaciones conocía perfectamente.

Las décadas de 1770 y 1780, sobre las cuales es necesario todavía un mayor estudio de la biografía de Lidón, son de gran interés para la relación del compositor con otros entornos musicales, algo decisivo en su formación musical, ya que las obras de finales de ese periodo, al comienzo de su labor como vicemaestro, muestran una alta madurez compositiva. Además, las observaciones que realizamos en torno a su relación con la casa de Benavente y a determinadas características de su única ópera demuestran que Lidón era un buen conocedor de estos ambientes y que había establecido importantes relaciones personales.

José Lidón fue, por tanto, un músico que participó en la ampliación de escenarios musicales característica de su tiempo. Aunque su vinculación profesional con la Real Capilla priorizó el contexto religioso frente a todos los demás, no fue ajeno al entorno educativo, al cortesano y al teatral.

No hemos podido llegar a una conclusión inequívoca sobre las ideas políticas de José Lidón, lo que es probablemente una consecuencia de su saber hacer en un entorno siempre cambiante e inestable políticamente en el cual ser partidario de uno u otro bando podía significar cosas muy diferentes en tan solo unos pocos años de diferencia y tener graves consecuencias. No procede, además, hablar de ello en ninguna de las dos ocasiones que tradicionalmente se han considerado para valorar los sentimientos políticos: el periodo del gobierno de José I y el Trienio Liberal. Durante el primero, Lidón quedó a cargo de una Real Capilla muy reducida que debía hacer igualmente uso de los antiguos músicos que habían quedado fuera de su nueva planta, demostrando velar continuamente por ellos, y de un Real Colegio que no había sido considerado por la nueva autoridad, con colegiales a su cargo dependientes de las decisiones que pudiera tomar y con el suceso del fallecimiento de su mujer, Josefa Aguado, enferma probablemente durante los años anteriores. Ante esta situación, no cabía para Lidón margen alguno de acción o enfrentamiento político sin perjudicar gravemente a aquellos a su cargo y bajo su responsabilidad. Al final del Trienio Liberal, Lidón tiene ya 75 años y es padre de cuatro hijos de su segunda mujer, Manuela Anastasia Millas, y responsable de la carrera de otros miembros de su familia. No creemos razonable que el compositor se permitiese en estas circunstancias ningún enfrentamiento que pudiera poner en peligro la futura pensión y consideración de su familia. No obstante, hemos podido comprobar cómo Lidón colaboró con el convencido liberal Ignacio García Malo en la composición de su ópera y demostrado una especial complicidad con este personaje en el complejo entorno de Palacio para su propio beneficio. Consideramos que, a la luz de las discusiones analíticas que hemos realizado, Lidón pudo expresar en su propia obra musical un deseo de insatisfacción ante la figura de Fernando, quien no correspondió al compositor a pesar del acertado papel de Lidón de los años anteriores. Son estos aspectos que posteriores estudios deberán clarificar, aunque lo que sí es indudable es la lealtad que el compositor mostró hacia otros músicos y hacia su familia.

Nuestro trabajo demuestra que Lidón tuvo una completa implicación en el Real Colegio de Niños Cantores con su labor como maestro de Estilo Italiano y como rector. Su participación en otros proyectos pedagógicos, como el de Manuel Sardina, o la actividad docente a nivel privado que realizó le sitúan como un destacado maestro y creador de escuela cuya evolución en las obras de otros compositores debe igualmente

ser valorada y estudiada. Los materiales que aportó para la enseñanza musical reflejan, a pesar de la escasez de fuentes conservadas, una actualización de las enseñanzas que él mismo recibió y que procedían de mediados del siglo XVIII. Así, su manual de acompañamiento probablemente actualizaba el tratado de José de Torres incluyendo las principales reglas y ejemplos ilustrativos que manifestaban las nuevas concepciones formales y tonales de la época, el cuadernillo de composición combinaba la transmisión de las más antiguas y establecidas reglas del contrapunto con conceptos formales actuales y su manual sobre modulación recogía y superaba la práctica transmitida por otros autores anteriores como Antonio Soler. Participó además en la incorporación del pianoforte a la enseñanza en el Real Colegio, como hemos visto, y en la modernización de la enseñanza en la institución, con proyectos pedagógicos que no pudo llevar a cabo.

Las principales actividades musicales desarrolladas por Lidón le confirieron en su época un importante prestigio como maestro, compositor de música litúrgica y compositor de música de órgano, aspectos de los cuales solo el último ha permanecido casi intacto hasta nuestros días. Sin embargo, salvo algunas consideraciones y recuperaciones de su música realizadas por Hilarión Eslava, la música vocal religiosa de Lidón pronto cayó en el olvido y nuevas corrientes musicales y pedagógicas ocuparían el panorama musical español en los años treinta del siglo XIX.

Estructura y expresión en la obra vocal religiosa de José Lidón

José Lidón realiza su labor compositiva para la Real Capilla en años en los que se encuentran presentes otros compositores mucho menos comprometidos con la institución, como José Teixidor y Francisco Federici, o muy poca consideración, como el maestro Antonio Ugena, caído en desprestigio ya en su propia época así como en las décadas sucesivas cuando Hilarión Eslava o Mariano Soriano Fuertes realizaban sus trabajos de reflexión sobre la música española del periodo. En el último caso, no obstante, faltan estudios analíticos y comparativos que puedan manifestar adecuadamente la calidad de este compositor sin dejarse influir por la tradición historiográfica y por lo que conocemos de su biografía, llena de incómodas situaciones que han oscurecido totalmente su producción musical, por otro lado bastante abundante. Es un entorno en donde, además, la atención recibida por la Real Cámara y por la producción de música instrumental, principalmente en los años del reinado de Carlos IV, desvía la atención de la música religiosa hasta entonces preponderante. Aun así, Lidón supo destacar como figura de referencia en el estilo y en el *buen gusto* de la música interpretada en la Real Capilla, componiendo obras de gran nivel adecuadas a las exigencias representativas de la institución.

En relación a esta cuestión, y antes de más consideraciones sobre la música de Lidón, hemos podido comprobar cómo el compositor sabía adaptarse a los diferentes entornos para los que componía. No se debe perder este punto de vista, ya que el hecho de que muchas de sus obras tengan cortas introducciones y una menor presencia instrumental en general y no tengan apenas repeticiones de texto o no incluyan grandes secciones fugadas finales, se corresponde con la adecuación al entorno de la Real Capilla, ya que la solicitud de componer obras breves que realizaban sus autoridades impedía la presencia de estos elementos. Algunas obras conservadas en otras instituciones, como la *Letanía a Nuestra Señora* y la *Salve* del año 1782 existente en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, las partes de la misa del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, el salmo *Beatus vir* de la catedral de Salamanca o el *Dixit Dominus* de la catedral de Ciudad Rodrigo incluyen, como hemos tenido ocasión de comprobar,

estas características de las que carecen las obras del archivo del Palacio Real. La reutilización de algunas composiciones apunta también a esta adecuación, como la letanía de la Virgen de 1789 o la simplificación de la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1789 en su versión sin trompa solista del año 1807, aunque no siempre se trataba de reducir los elementos, como en el caso de la incorporación de los instrumentos de viento en la nueva versión del *Miserere* de 1769 en los años 1815 y 1818.

Independientemente de la consideración del entorno específico de cada obra, el estudio de su repertorio vocal religioso muestra una cuidada y natural confluencia de elementos procedentes de distintos ámbitos, representativa de una estética en donde la pluralidad estilística de la época está perfectamente integrada. Así, Lidón explora diferentes posibilidades tímbricas y comportamientos de la orquesta, con una progresiva independización de los instrumentos de viento y un decisivo papel de los violines para la creación de dinamismo y de distintas texturas, participando activamente y con su propio lenguaje en la expresión del texto que se desea transmitir, lejos de doblar o imitar a las voces en un tercer o cuarto coro instrumental. Esta búsqueda de distintas sonoridades y combinaciones, igualmente presente en su música para órgano, juega un importante papel en la transformación del sonido orquestal de la Real Capilla y necesita ponerse en relación con los compositores anteriores y posteriores a José Lidón en futuros estudios.

Los diferentes tratamientos que Lidón da a las voces son otra muestra más de esta integración de elementos. Hemos podido observar números o secciones a cargo de voces solistas con mayor o menor extensión, construcción de bloques homofónicos alternantes con un cuidado equilibrio en la colocación de las voces o texturas en contrapunto de diferente envergadura. La alternancia entre solos, dúos o tríos vocales con el segundo coro o con el completo de las voces es una estrategia de gran importancia en la estructuración de las obras de Lidón, diferenciando secciones y señalando momentos específicos. Las melodías de las voces solistas, de clara inspiración en el virtuosismo procedente del mundo teatral, son adecuadas a las necesidades expresivas de un texto, siempre cumpliendo con un ideal de claridad e inmediatez en la transmisión de las ideas a expresar —tanto musicales como textuales— que conduce a diseños cortos, simétricos y cuidadosamente proporcionados. No obstante, este aspecto está también sujeto a cada composición específica y al significado y afectos que su texto pretende transmitir. En este sentido, pudimos comprobar cómo un texto laudatorio y luminoso como el de la secuencia *Lauda Sion* o uno lastimero y suplicante como el de las lamentaciones de Semana Santa conduce a diferentes contornos melódicos, o que las composiciones en el estilo que hemos denominado como *antiguo* mantienen una sobriedad melódica mucho mayor.

La presencia de los diferentes estilos a los que hemos aludido tanto en el capítulo séptimo como en los siguientes de la tercera parte es muestra de que Lidón dominaba perfectamente diferentes técnicas, aunque el estilo *moderno* es por supuesto el propio de su época y en el que incorpora los elementos formales, armónicos, melódicos y tímbricos más innovadores. Es interesante, no obstante, la incursión de un procedimiento antiguo en este estilo como es el uso de melodías de canto llano como base sobre la que construir secciones enteras de una obra, según pudimos observar en las misas de 1788 y 1789, en las secuencias para el *Corpus* o incluso en sus villancicos a Nuestra Señora de 1790. Esta utilización de la melodía del canto llano es desde luego una referencia al significado global del texto y de la celebración religiosa específica pero también de una antigua manera de componer, ahora totalmente actualizada a los

procedimientos de la época, alterando su modalidad cuando las exigencias tonales lo requieren, repartiéndose entre diferentes voces e instrumentos produciéndose así un continuo cambio de color tímbrico o participando en la planificación tonal de la obra al aparecer en diferentes tonalidades señalando importantes secciones centrales.

En algunas de las obras de Lidón, el texto y su significado tienen una menor o escasa importancia en la conformación de la música. Es el caso de las arias de los oratorios, compuestas como es habitual sobre dos estrofas solamente, algunos números con tan solo unos pocos versos de un texto más largo que se ha dividido en movimientos diferenciados o de textos con menor contenido de significado o poca variación del mismo, como el Kyrie de las misas. En estos casos, aunque el texto también forma parte de las consideraciones formales, Lidón parte de un esquema previo, como hemos demostrado. Así, las arias de sus oratorios responden a las novedades formales para el aria *da capo* de la época e incluso exploran diferentes posibilidades; la estructura de una oración armónica tan cercana a la forma sonata, que presentamos en el capítulo sexto y expuesta por Teixidor en su tratado, es la base del hermoso dúo *Ad te clamamus* de la *Salve* de 1782 construido con tan solo tres versos de la oración; y en el Kyrie de las misas la estructura repetitiva del texto sirve solo para situar interesantes procedimientos armónicos y tonales que se encargan de la creación de la expresión musical.

En todas las demás composiciones el texto se sitúa siempre como el principal elemento para la creación de forma, proporcionando los lugares donde un determinado procedimiento compositivo —combinaciones vocales e instrumentales, recorridos tonales, procedimientos armónicos, presentación de tópicos expresivos— es más adecuado. La discusión realizada para algunas obras compuestas sobre un mismo texto, como el caso del Gloria de las misas o de las lamentaciones segundas del Miércoles Santo, ha revelado este planteamiento del texto como base sobre la que situar los mismos o parecidos procedimientos musicales, lo que, además, conduce a considerar un código musical determinado de la época que relaciona dichos procedimientos con significados concretos conocidos y esperados por otros músicos y por una audiencia preparada y competente en la materia.

Entre los diversos parámetros musicales hemos prestado una especial atención a los procesos tonales y a los procedimientos armónicos de las obras de Lidón, lo que en un comienzo, y siguiendo el planteamiento de Kofi Agawu, denominamos como elementos estructurales, pero que hemos visto funcionar además como decisivos generadores de expresión musical, desempeñando, por tanto, una doble función. Podemos considerar tres niveles en los que procedimientos musicales actúan como elementos estructurales y expresivos: el recorrido tonal de una obra, las secuencias o líneas armónicas de cada unidad de texto y los procedimientos armónicos y melódicos puntuales. Así, el primero de los niveles gobierna la forma global de la obra y el tercero los detalles expresivos locales. Por su parte, el segundo nivel conecta estructura y expresión en un cuidado y planificado equilibrio. Extraigamos algunas conclusiones de cada uno de estos tres niveles.

La paleta tonal como rasgo de estilo

En lo que se refiere al uso de las tonalidades en las obras de Lidón, las obras que hemos estudiado muestran la utilización de un elevado número de tonalidades diferentes en una misma composición, especialmente cuando se trata de un texto de gran longitud. Encontramos que Lidón utiliza en la misa de 1788 siete tonalidades para el Gloria y seis para el Credo, mismos números que para la de 1789; en la de 1797, seis tonalidades

para el Gloria, aunque solo cuatro para el Credo; y en la de 1806, seis y siete para cada texto. Pero el número de tonalidades más elevado dentro de las obras estudiadas lo encontramos en los dos *Te Deum*, con doce tonalidades diferentes en el de 1814 y once en el de 1816, y en las secuencias del *Corpus*, con once tonalidades en la de 1805 y diez en la de 1807. Estos números son mayores que el que supone las cinco tonalidades inmediatamente cercanas a la inicial con una alteración como máximo de diferencia. El incremento se produce incorporando un nuevo nivel con cinco tonalidades utilizando los homónimos menores —uno de los relativos más alejados, pero aun así considerado dentro del conjunto de tonalidades cercanas según la relación de Teixidor que recogimos en el capítulo sexto— de las tonalidades mayores situadas a una alteración de diferencia respecto a la inicial, tanto si esta es una tonalidad mayor como una menor. Se abre así un nuevo espacio de diez tonalidades utilizado habitualmente por Lidón en sus obras litúrgicas, a menudo incluso con la aparición del conjunto completo, representado en el gráfico C.1, el cual ha sido construido tomando como referencia de tonalidades iniciales Do mayor y La menor.

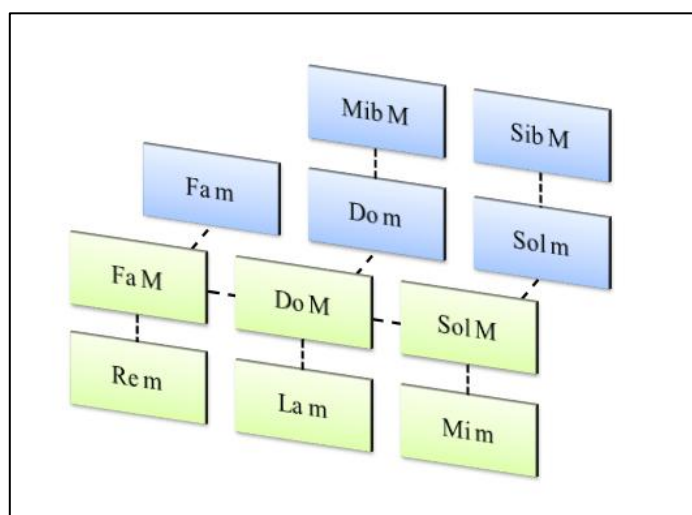


Gráfico C.1. Conjunto de tonalidades cercanas en las obras litúrgicas de José Lidón tomando Do mayor y La menor como referencia de tonalidad principal.

Podemos observar dos niveles en el gráfico anterior. Delante se sitúan las tonalidades de Fa mayor, Re menor, Sol mayor y Mi menor, es decir, aquellas con solo una alteración de diferencia en la armadura y consideradas habitualmente por los teóricos como pertenecientes al conjunto cercano. A través de los homónimos menores de las tres tonalidades mayores involucradas (tonalidades *adjuntas* según la denominación de Teixidor), accedemos a otras tres tonalidades menores que ponemos detrás en el gráfico: Do menor, Fa menor y Sol menor y a sus respectivas tonalidades mayores relativas, situadas todas en un nuevo nivel con construcción paralela al primero. De las nuevas tres tonalidades menores, tanto Fa menor como Do menor se encontraban ya consideradas por Teixidor entre el conjunto de relativos, como hemos comprobado en el capítulo sexto, pero Lidón incorpora a menudo la tonalidad homónima menor del quinto grado —tomando como referencia una tonalidad inicial mayor— y los relativos mayores de esta y del homónimo menor de la tonalidad mayor inicial, es decir, Sol menor, Si bemol mayor y Mi bemol mayor para el caso del ejemplo mostrado en el gráfico. Este es el conjunto completo utilizado de forma natural e inmediata en la música de Lidón, lo que supone una ampliación de la paleta tonal disponible para una obra. Según este modelo, si la tonalidad inicial es una tonalidad mayor —por otra parte,

el caso notablemente más frecuente—, la tonalidad relativa mayor del homónimo menor del cuarto grado —La bemol mayor en el ejemplo de referencia— podría aparecer igualmente de manera natural al formar parte de la estructura del nivel paralelo de tonalidades. Sin embargo, no la hemos incluido en el conjunto porque no hemos encontrado ni un solo caso de utilización de esta tonalidad en las obras de Lidón analizadas, a pesar de que existen ejemplos de tránsito por tonalidades aún más lejanas que comentaremos a continuación.

Podemos citar muchos ejemplos de obras en las que aparece exclusivamente este conjunto de tonalidades, con una aparición abundante y natural del segundo nivel. Por ejemplo, la *Letanía a Nuestra Señora* del año 1782, con Sol mayor como tonalidad inicial, recorre las tonalidades de Re mayor, Mi menor, Do mayor, Si menor y La menor (incluidas en el primer nivel) y Re menor, Si bemol mayor y Sol menor (pertenecientes al segundo nivel). La misa del año 1788 construida sobre los himnos de la Virgen es un ejemplo de que el anterior esquema es igualmente válido para una tonalidad inicial menor. Tanto el Gloria como el Credo de la misa tienen como tonalidad inicial Re menor y transcurren por las tonalidades del primer nivel —La menor, Sol menor, Fa mayor y Si bemol mayor— y por las del segundo nivel —Fa menor y Do menor—. El caso de la misa en Mi bemol mayor de 1797 es interesante porque solamente utiliza las tonalidades del primer nivel, es decir, Si bemol mayor, La bemol mayor, Do menor, Sol menor y Fa menor, lo que probablemente se corresponda con el hecho de que es la misa de formato más pequeño entre las que compuso Lidón. Ya desde el Kyrie la misa en Si bemol mayor de 1806 utiliza las tonalidades del segundo nivel de forma natural e inmediata —un ejemplo es el comienzo del *Christe eleison* en la tonalidad de Fa menor tan solo ocho compases después del comienzo según hemos visto en el capítulo noveno— y no utilizará más que la tonalidades definidas en este conjunto. En la *Secuencia del Corpus* de 1807 en Do mayor, Lidón utiliza prácticamente el conjunto completo ya que transita por Sol mayor, Re menor, La menor, Fa mayor, Do menor, Mi bemol mayor, Si bemol mayor, Sol menor y Fa menor, y en una composición tan tardía como la del salmo *Domine ne in furore* del Oficio de Difuntos, en Sol menor, aparecen las tonalidades de Fa menor, Mi bemol mayor, Mi bemol menor, Do menor, La bemol mayor, Fa mayor, Si bemol mayor y Si bemol menor, todas pertenecientes al conjunto descrito como puede comprobarse si se toma Sol menor como referencia. Ni siquiera el conjunto de lamentaciones estudiado presenta desviaciones de este modelo, a pesar de contener zonas de inestabilidad tonal y procedimientos armónicos que podrían conducir la música a zonas más remotas, en concordancia además con el significado del texto.

Existen muy pocos casos en los que Lidón excede este conjunto de tonalidades y, en el caso de que así ocurra, se produce de forma puntual y siempre en una composición que cumple de manera general con el planteamiento tonal habitual. Podemos explicar los casos que van más allá de este modelo como aplicación de nuevos niveles que se relacionan con los anteriores por el mismo procedimiento de utilización de los homólogos mayores o menores de las tonalidades de cada nivel, aunque son realmente muy pocos y siempre los mismos casos. Como ejemplo más extremo de tonalidad lejana respecto a la inicial en toda una sección que hemos encontrado, la *Secuencia del Corpus* de 1805, con tonalidad inicial de La mayor, utiliza la tonalidad de Sol menor —cinco alteraciones de diferencia— en la novena estrofa. Este mismo caso se presenta en el *Te Deum* de 1814 en Re mayor, apareciendo la tonalidad de Do menor en el verso «miserere nostri, Domine», en el *Te Deum* en Do mayor de 1816, cuando las palabras «te martyrurum candidatus» se sitúan en Si bemol menor, o en el invitatorio del Oficio de Difuntos —en Fa mayor— cuando la tonalidad de Mi bemol menor aparece en las

palabras «et procedamus ante Deum». En todos estos casos esta tonalidad «extrema» aparece mediante la conversión en menor de la tonalidad del quinto grado del segundo nivel, lo que correspondería a un Si bemol menor situado en un tercer nivel paralelo al segundo, como se muestra en el gráfico C.2, de nuevo con Do mayor como referencia de tonalidad inicial. Dentro de ese tercer nivel, al que solo accede Lidón ocasionalmente, encontraríamos también la tonalidad homónima menor de la tonalidad mayor central del segundo nivel, Mi bemol menor en el gráfico C.2, lo que supone una diferencia de seis alteraciones. Podemos indicar un solo ejemplo de uso puntual de esa tonalidad, aunque cabe la posibilidad de encontrarse otros en alguna obra no analizada. Se trata de la aparición de la tonalidad de Mi bemol menor en el verso «venerandum tuum verum et unicum Filium» del *Te Deum* de 1816, de nuevo apareciendo como rápida conversión de Mi bemol mayor —tonalidad del segundo nivel del conjunto cercano— del verso anterior que hace referencia a la figura del Padre en su homónimo menor para referirse al Hijo en un procedimiento ya comentado y que Lidón utilizó también en este mismo punto en el *Te Deum* de 1814.

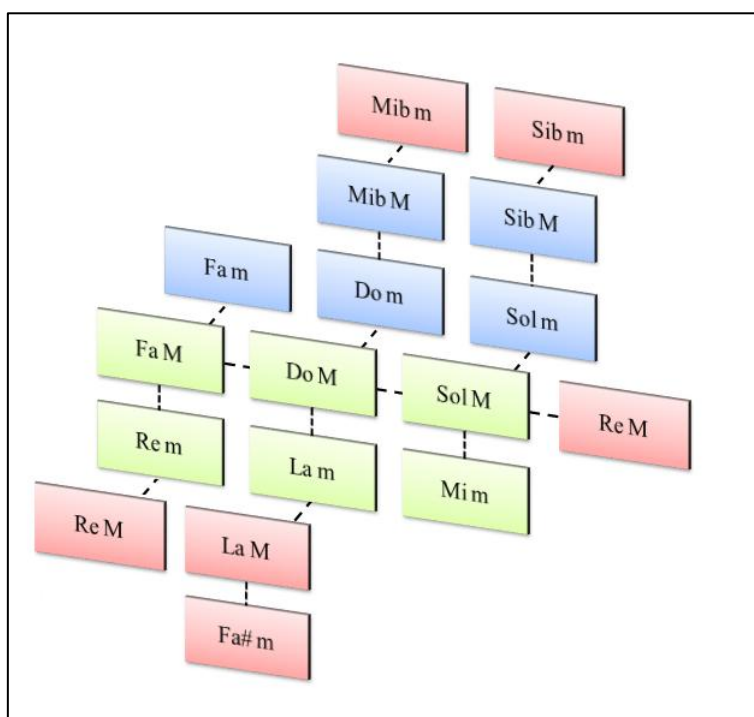


Gráfico C.2. Ampliación del conjunto de tonalidades cercanas en las obras litúrgicas de José Lidón tomando Do mayor y La menor como referencia de tonalidad principal.

En la misa de 1789 y en el *Te Deum* de 1814 aparece la tonalidad de la dominante del quinto grado de la tonalidad principal, lo que supone ampliar el primer nivel un paso más hacia la derecha. Este recurso —que podría pensarse por otra parte que no es especialmente innovador pues se trata de repetir una vez más la sencilla modulación desde una tonalidad a su quinto grado— no es frecuente en la música religiosa de Lidón. No debe confundirse con el uso continuado del acorde de dominante de la tonalidad del quinto grado, pues para considerar que aparece esta superación del conjunto inicial debe aparecer la nueva tonalidad estabilizada y su correspondiente dominante. En la *Letanía de la Virgen* de 1820 en Do menor aparecen las tonalidades de Do mayor y La menor en los versos centrales desde «Rosa mystica» hasta «Auxilium Christianorum», mientras que en la *Salve* que sucede a esta letanía, con Fa menor como

tonalidad inicial, la sección central «Eja ergo, advocata nostra» está construida en la tonalidad de Fa mayor. Tanto la nueva tonalidad de la misa de 1789 y del *Te Deum* de 1814 como las de la letanía y *Salve* de 1820 pueden explicarse fácilmente por la creación de un nivel equivalente al primero a través de los homónimos mayores de las tonalidades menores del primer nivel, procedimiento paralelo al que permitía obtener el segundo nivel, y que origina la aparición de las tonalidades de Re mayor, La mayor y Fa# menor en el gráfico C.2. Sin embargo, para el caso de la tonalidad de Re mayor de la misa o la de Mi mayor del *Te Deum*, estas tonalidades se alcanzan desde la tonalidad del quinto grado, como se ha indicado y no por conversión del relativo menor de la tonalidad del cuarto grado. En el caso de la misa, no obstante, la tonalidad de Re mayor, utilizada para una nueva presentación de los himnos correspondientes, conecta de nuevo con el nivel principal de tonalidades a través de su conversión en Re menor, lo que apunta finalmente a su consideración como perteneciente al nuevo nivel considerado.

Podríamos pensar en una incorporación de nuevas tonalidades del tercer nivel construido a través de los homónimos mayores de las tonalidades menores del primer nivel en las obras más tardías de Lidón, ya que dicho nivel aparece apuntado en el *Te Deum* de 1814 y la letanía de 1820. Sin embargo, a pesar de algunas evidencias más, no es algo totalmente concluyente. En las *Vísperas del Sagrado Corazón de Jesús* de 1822, por ejemplo, no encontramos una presencia destacable del tercer nivel. En el caso del salmo tercero *De profundis clamavi* en Fa mayor de dichas Vísperas, la pieza transita también por las tonalidades de Do mayor, Re menor, Si bemol mayor, La menor y Sol menor, todas pertenecientes al primer nivel, mientras que el salmo quinto *Exaltabote, Deus meus*, en Do mayor, utiliza además las tonalidades de La menor, Fa mayor, Sol menor, Sol mayor, Mi menor, Do menor, Mi bemol mayor, Si bemol mayor, Fa menor, Re menor, es decir, el conjunto completo de tonalidades correspondientes al primero y al segundo nivel, aunque incluye también un muy tímido paso por la tonalidad de Mi mayor, perteneciente al tercer nivel. En el caso de la *Lamentación Segunda del Viernes Santo* de 1825, última obra del compositor hasta la fecha y escrita en la tonalidad de Sol menor, aparecen las tonalidades de Si bemol mayor, Si bemol menor, Fa menor, La bemol mayor, Do menor, Mi bemol mayor —todas en el conjunto de dos niveles— aunque Lidón también incluye una sección central andante en la tonalidad de Do mayor del tercer nivel en el verso quinto que comienza con el texto «Qui vescebantur voluptuose».

Encontramos en la diferencia del conjunto de tonalidades utilizado en las obras de Lidón una nueva característica del que hemos denominado estilo *antiguo* del compositor, ya que comprobamos que las obras en este estilo no utilizan, o muy escasamente, el segundo nivel de tonalidades, algo que además no tiene relación con la fecha más o menos tardía de composición. El himno del Común de Apóstoles *Exultet orbis gaudiis* de 1806, por ejemplo, utiliza solamente las tonalidades de Re menor, La menor, Fa mayor, Si bemol mayor y Sol menor, todas del primer nivel. En el caso de las Vísperas de 1822, acabamos de comprobar el caso del salmo tercero *De profundis clamavi*, pero el himno *Quicumque certum quaeritis* de las mismas Vísperas —con un estilo antiguo todavía más acusado el salmo— transita solamente por las tonalidades de Re mayor, Si menor y Mi menor.

Como puede observarse tras la anterior discusión, a pesar de la facilidad con la que Lidón presenta en su *Compendio* todo tipo de modulaciones entre tonalidades muy distantes, la utilización real que hace en sus obras se limita a un conjunto determinado de tonalidades relacionadas que depende del estilo utilizado y que apenas sufre variaciones desde sus primeras composiciones para la Real Capilla. Este conjunto

engloba y amplía la relación de tonalidades cercanas que definían los teóricos del siglo XVIII, según pudimos ver en el capítulo sexto, y es coincidente con las exploraciones tonales que los compositores románticos realizaron mediante las relaciones de tercera, aunque Lidón presenta ya esta novedad en sus obras de la década de 1780.

El uso de diferentes tonalidades, si bien encaja adecuadamente dentro de un plan formal que busca la variedad sonora y el contraste respecto a la tonalidad inicial, tiene también frecuentemente una función expresiva en las obras de Lidón. Hemos podido observar cómo la presencia de determinados tránsitos por tonalidades menores se relaciona a menudo con un giro determinado del significado del texto coincidiendo con un cambio de afecto, como los versos suplicantes desde «Qui tollis peccata mundi» del Gloria, el «Et incarnatus est» del Credo o el recuerdo de las aflicciones de Jerusalén al comienzo del segundo verso de las lamentaciones segundas del Miércoles Santo, entre otros ejemplos. Además, el punto tonalmente más alejado de la tonalidad inicial cumple también una doble función estructural y expresiva. Es importante definir adecuadamente este punto —que en el capítulo sexto denominamos como FOP siguiendo la terminología de Richard Taruskin— en relación al conjunto de tonalidades cercanas de Lidón que acabamos de definir. Así, hemos considerado que, en el caso de que se encuentre solamente el conjunto de tonalidades habitual con los dos niveles mostrados en el gráfico C.1, el FOP debe encontrarse en el segundo nivel. Dentro de este nivel, las tonalidades homónimas menores de la tonalidad mayor inicial y de la tonalidad mayor del cuarto grado —Do menor, y Fa menor— ya estaban consideradas por Teixidor en su conjunto de tonalidades cercanas. Este hecho y la facilidad de modulación de Do mayor a Fa menor, a pesar de sus cuatro alteraciones de diferencia, nos hacen decidimos por una de las otras tres tonalidades del segundo nivel como FOP en el caso de que aparezcan, es decir, Mi bemol mayor, Si bemol mayor o Sol menor para el caso del ejemplo. Según los diferentes trabajos sobre la forma sonata a los que nos referimos en la definición del FOP del capítulo sexto, el FOP no solamente mantiene una distancia respecto a la tonalidad inicial por su número de alteraciones de diferencia, sino que debe mostrar preferentemente un contraste modal¹. Es por ello que el candidato adecuado para el punto más alejado dentro del conjunto de tonalidades de dos niveles es la tonalidad homónima menor del quinto grado, Sol menor en nuestro ejemplo. Esta tonalidad, a pesar de diferenciarse solamente en dos alteraciones, es, dentro de la concepción de tonalidad amplia y flexible que hemos utilizado para la música de Lidón, una tonalidad bastante alejada si consideramos que destruye totalmente la función de la dominante de la tonalidad principal, considerada en todos los trabajos teóricos que han seguido la senda de Rameau como el fundamento de la tonalidad, tanto mayor como menor. En el caso de que la obra alcanza nuevos niveles como los presentados en el gráfico C.2, debemos considerar estos como correspondientes a un nuevo FOP, lo que, evidente, supone que podemos tener más de un FOP en una sola composición.

Los conceptos de punto de máxima lejanía tonal y de contraste modal con la tonalidad inicial aparecen ligados a la construcción de tensión tonal característicos del desarrollo de la forma sonata. Al aparecer el FOP dentro de las obras de Lidón en diferentes lugares centrales a los que se ha llegado a través de varias modulaciones y desde los cuales debe retrocederse hasta el primer nivel inicial, es evidente que cumple el mismo papel funcional, lo que, ligado a la frecuente modulación hacia el tono de la dominante en las primeras secciones de las obras, parece una influencia del estilo

¹ Recordemos las definiciones de *development key* de W. Caplin y las del *point of furthest remove* de L. Ratner.

instrumental en la música religiosa, o quizás de la plasmación en diferentes géneros musicales de mismos conceptos constructivos característicos de la época que utilizan el recorrido tonal como agente creador de acción. Pero el FOP cumple además un importante papel expresivo, como se deduce del hecho de que diferentes composiciones sobre un mismo texto tenga los FOPs en los mismos sitios. Por ejemplo, el Gloria de la misa de 1788 tiene su punto de máxima lejanía (Do menor) en el verso con la primera aparición del texto «miserere nobis». El Gloria de 1789 tiene también en ese mismo lugar su punto más lejano si consideramos el conjunto del segundo nivel de tonalidades (Sol menor), pero además tiene un tránsito por el tercer nivel (Re mayor) en la referencia a la figura divina del Hijo del verso «Domine fili unigenite Jesu Christe», como se ha indicado, el cual es el mismo verso que conduce al FOP (Fa menor) del Gloria de la misa de 1806. En la *Secuencia del Corpus* de 1805, el FOP se encuentra en la tonalidad de Sol menor de la novena estrofa, según nos hemos referido anteriormente, punto central de la composición que además compara el diferente efecto de la comunión ante la maldad o la bondad. La correspondiente al año 1807, en Do mayor, presenta en esa misma estrofa las tonalidades de Mi bemol mayor y Si bemol mayor que antes hemos considerado como posibles puntos más lejanos del conjunto, aunque aparece más tarde la tonalidad de Sol menor —la que hemos designado como FOP— para poder situar la melodía de canto llano de la secuencia. Otra localización interesante es la de las lamentaciones segundas del Miércoles Santo que analizamos en el capítulo décimo, ya que la aparición del FOP al comienzo del segundo verso se corresponde con un alejamiento del presente al que se refiere el texto y desde el cual el resto de la composición tratará erráticamente de regresar al punto inicial. En el caso de los *Te Deum*, los FOP se producen en los dos casos en la referencia al ejército de mártires que el texto realiza tras los laudatorios versos iniciales y, de nuevo, en la referencia al Hijo en el de 1816 y en el verso suplicatorio «miserere nostri, Domine» del de 1814. En el salmo quinto de las *Vísperas del Sagrado Corazón de Jesús*, el tránsito por Mi mayor al que antes aludimos se produce sobre el verso con el texto «miserater et misericors Dominus», relacionado con los anteriores. Deducimos, por tanto, que este punto juega un importante papel expresivo, a menudo relacionado con un texto más oscuro o suplicante, en la mención de la conversión humana de Jesucristo o con una relación con el sufrimiento o con la muerte.

Líneas armónicas: tipos y usos

El contenido de los trabajos teóricos sobre composición contemporáneos a José Lidón, así como el de los suyos propios, señala una especial importancia de las líneas del bajo continuo y del bajo fundamental, representativas de los procesos armónicos con los que se construye una frase o sección musical, como primer elemento constructivo de una composición. En el capítulo sexto presentamos diferentes conceptos y características interválicas y tonales de las líneas de bajos que las confieren diferentes cualidades y que permiten situarlas sucesivamente para configurar la construcción de una composición musical. En el caso de las fórmulas formales contempladas a priori en una composición —como la manera de construir una oración armónica que presentaba Teixidor y que es aplicada por Lidón, como se ha mostrado en esta tesis—, dichas sucesiones armónicas están fijadas desde el principio en sus características principales —línea de presentación tonal, modulante a la dominante, etc.— pero la aplicación de estos conceptos a un texto que tiene sus propias características estructurales y emocionales deben elegirse adecuadamente para lograr un cuidado equilibrio entre forma y expresión.

Podemos definir distintos tipos de líneas armónicas de bajos utilizadas por José Lidón en sus obras religiosas, aunque consideramos que se debe proceder con cautela y huir de clasificaciones cerradas. A continuación definimos las tipologías reflejadas en los distintos ejemplos de líneas de bajos que hemos incluido en los análisis de las obras estudiadas, y que deben entenderse como conceptos de suficiente amplitud y flexibilidad.

1. Líneas naturales no modulantes: En estas sucesiones armónicas la música utiliza los grados principales de la tonalidad, principalmente los grados primero, quinto y cuarto y, quizás, una ocasional aparición de un segundo o sexto grado. Muchas de estas líneas se construyen exclusivamente con las armonías de primer y quinto grado y los bajos fundamentales se mueven mediante movimientos naturales, denominados así según la terminología de la época que hace referencia a los movimientos de cuartas o quintas, terceras y segunda ascendente, sin hacer uso de las licencias armónicas que explicamos en el capítulo sexto. Estas líneas aparecen habitualmente en el comienzo y en el final de una obra, como presentación y confirmación final de la tonalidad principal. Pueden presentarse también en momentos centrales del texto, remarcando alguna sección determinada o como búsqueda de una estabilidad sonora que contraste entre secciones modulantes o más inestables armónicamente. Una línea como la que da comienzo a la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1817 es representativa de este primer tipo. La conclusión de estas líneas puede realizarse mediante cadencia perfecta o semicadencia, en función de la continuidad deseada con respecto a la siguiente sección. En el caso de concluir en semicadencia, al final o en divisiones internas más pequeñas, estas líneas suelen incorporar la dominante de la dominante mediante el recurso de la licencia de segundo orden, que no desvirtúa la sensación general de estabilidad de estas líneas, como, por ejemplo, la línea de la primera estrofa de la *Secuencia del Corpus* de 1805 que pudimos estudiar.

2. Líneas naturales modulantes: Estas líneas son parecidas a las anteriores, pero diferenciándose en que concluyen en una tonalidad diferente con la que comenzaron, bien en una cadencia perfecta o en semicadencia en la nueva tonalidad. Al igual que las anteriores, utilizan los grados principales de cada tonalidad, incluyendo las armonías nuevas de forma natural y generalmente sin procedimientos de resoluciones irregulares o transformaciones cromáticas de los acordes, es decir, relacionadas con las modulaciones *comunes* o *naturales* que Lidón presentaba en su *Compendio*, antes de con las *burladas*, *extrañas* o *poco comunes*. No suelen presentar armonías que hemos denominado más complejas, como las de séptima disminuida, quinta aumentada o sexta aumentada, aunque, dado el mayor número de posibilidades en estas líneas, hay que admitir una mayor riqueza de procedimientos que, en ningún caso, desvirtúan la claridad tonal. Hay que diferenciar el hecho de ser líneas modulantes con el de presentar inestabilidad o incertidumbre tonal, ya que estas líneas no ofrecen dudas de la tonalidad de destino a la que se dirigen. Es frecuente que Lidón las coloque tras las líneas de presentación anteriores para una primera modulación sencilla que alcance una segunda tonalidad o en momentos centrales del texto en los que aparecen nuevas ideas musicales. Es importante destacar que no son líneas utilizadas solamente para secciones de transición, como ocurre en otros géneros, sino que permiten una exposición temática clara que utiliza el movimiento entre tonalidades para crear expresividad y variedad sonora. La línea de bajos de los versos «Tu Rex gloriae Christe, tu Patris sempiternus et Filius» (ejemplo 12.13) del *Te Deum* de 1814 es un ejemplo de este segundo tipo.

3. Líneas no naturales o con mayor complejidad armónica: Estas líneas pueden ser tanto modulantes como no modulantes —aunque lo más frecuente es que se trate de

líneas modulantes— e incorporan procedimientos muy diferentes en distintas combinaciones y frecuencias de aparición, lo que complica una clasificación más detallada. Tienen en común su colocación en lugares intermedios de la obra, nunca en momentos expositivos o finales, y tener una fuerte relación con un significado del texto que expresa una emoción intensa como el dolor, la pérdida, la zozobra, la súplica, el arrepentimiento o la referencia a situaciones o figuras relacionadas con estos sentimientos, como los mártires, el Juicio Final o la grandeza de los enemigos. Son por tanto líneas que están al servicio de la expresión de un texto, además de funcionar como adecuadas para la creación de tensión estructural en secciones centrales de una obra, por lo que caben procedimientos muy diferentes. En primer lugar pueden aparecer líneas de bajos fundamentales no naturales que hacen uso de las licencias definidas por Teixidor. Mientras en la música de Lidón la licencia de primer orden es muy poco frecuente y la de tercer orden prácticamente inexistente, algunas líneas hacen un uso destacado de la licencia de segundo orden, tonalizando los principales grados tonales y enriqueciendo la sonoridad global. Otro recurso es la aparición de armonías más densas y complejas, como la de séptima disminuida, quinta aumentada o sexta aumentada, es decir, aquellas *consonancias defectuosas* expuestas en la teoría compositiva de la época y que contribuyen al incremento de la tensión de un pasaje determinado. Es difícil establecer un límite entre el anterior grupo y este en líneas modulantes que presentan alguno de estos procedimientos como estrategia sencilla de modulación, pero la mayor aparición de estas armonías más densas es una característica habitual de este tercer grupo. Además de los intervalos no naturales y de la presencia de estas armonías, es frecuente el uso de procedimientos modulantes que Lidón incluye en sus modulaciones *burladas*, *extrañas* o *extrañísimas* de su *Compendio teórico y práctico de la modulación*. Así, la concatenación de acordes de séptima de dominante, las resoluciones irregulares —por ejemplo la resolución *burlada* que resuelve un tono arriba a través de un nuevo acorde de séptima de dominante situado a una tercera inferior del inicial—, las transformaciones cromáticas para alcanzar grados o tonalidades distintas y el uso de notas pedales son procedimientos que aparecen también en mayor o menor medida en este tipo de líneas. No hemos detectado, sin embargo, el uso de las transformaciones enarmónicas que Lidón incluye en algunos ejemplos de su *Compendio*, probablemente debido a que tal procedimiento está relacionado con modulaciones entre tonalidades muy alejadas. La mayor o menor presencia de todos estos elementos nos conduce a una variada gama de posibilidades para construir secciones intermedias fuertemente expresivas y difíciles de clasificar. A lo largo de los análisis realizados en la parte tercera hemos podido detectar diferentes ejemplos del uso de este tipo de líneas.

Este segundo nivel estructural y expresivo que suponen las líneas armónicas de bajos interacciona con el nivel anterior del recorrido de tonalidades de una obra. Así, una composición puede considerarse compuesta por una sucesión de líneas armónicas que recorren diferentes tonalidades y que hacen uso de diferentes procedimientos en función de su colocación en la estructura general y del texto de cada una. Es frecuente que tonalidades más alejadas o con contraste modal se presenten en zonas intermedias y que se construyan mediante líneas del tercer tipo, con armonías más densas o modulaciones más complicadas, y que secciones iniciales o finales y algunas intermedias destacadas estén formadas por las líneas más estables y naturales. Estos dos niveles se combinan además con la presencia del conjunto completo de las voces, de solos o de dúos del coro primero o con mayor o menor presencia de los instrumentos de la orquesta.

En el caso de composiciones instrumentales, sin texto alguno, estos elementos sirvieron para establecer estrategias formales conocidas y empleadas en la época, como

las diferentes variantes de la forma sonata, en donde las secciones de claridad tonal y exposición, de modulación natural o sencilla y de inestabilidad tonal y complejidad armónica tenían adjudicado su lugar en el transcurso de la obra en un cuidado equilibrio que ponía en relieve las características de cada procedimiento. Sin embargo, a la hora de interpretar un texto litúrgico mediante estos procedimientos, la estructura del mismo, así como su recorrido emocional y expresivo, condiciona el uso que el compositor debía hacer del recorrido tonal, de las líneas armónicas y de las voces, encontrando un nuevo equilibrio y forma musical para cada texto que funcionase adecuadamente. Es por ello que las coincidencias de procedimientos en obras de Lidón sobre un mismo texto responden con seguridad a una reflexión para encontrar una combinación adecuada de estos elementos que el compositor mantuvo en obras posteriores.

En este sentido, algunos textos presentan una mayor facilidad para una composición musical que otros. Pongamos como ejemplo el Gloria de la misa. Es un texto cuyos primeros versos, desde «Et in terra pax hominibus» hasta «Gratias agimus», mantienen un mismo afecto laudatorio y luminoso que sirve adecuadamente para una presentación clara de una tonalidad inicial, de una modulación sencilla a la tonalidad de la dominante y de una nueva sección en dicha tonalidad o de un retorno sencillo a la tonalidad inicial, como ocurre en la misa de 1806. A continuación, los versos que aluden a la figura del Padre y del Hijo, pueden utilizarse para transcurrir por tonalidades menores con la aparición de solos o dúos vocales más expresivos y con armonías más densas que expresen la condición humana del Hijo. Tras estos versos, el texto cambia a un tono suplicante en «Qui tollis peccata mundi, miserere nobis», adecuado para los procedimientos más complejos y las tonalidades más alejadas, para finalmente concluir con una sección nuevamente laudatoria desde «Quoniam tu solus sanctus» donde se recupera la tonalidad y procedimientos iniciales en concordancia con la recuperación del significado del comienzo. Pero si este texto parece adecuarse muy bien a un plan formal previo que reparte las zonas de exposición y de lejanía tonal para cuidar el equilibrio global, el del *Te Deum*, por ejemplo, presenta más complicaciones. Para este texto, el ceremonial litúrgico exigía una más íntima sección central en el verso «Te ergo quaesumus», el cual aparece tras una alusión a la encarnación humana de Cristo que es utilizado para los procedimientos más complejos. Tras estas secciones, el verso «Aeterna fac cum sanctis tuis» recupera el tono laudatorio inicial, lo que es reflejado por Lidón en la recuperación del tempo y carácter del comienzo. Aunque este retorno es característico de una sección final, todavía el texto «Miserere nostri, Domine» obliga a un nuevo tránsito por tonalidades lejanas y armonías más complejas en un punto que está, sin embargo, muy cerca de la conclusión de la obra, lo que obliga a una sección más larga sobre los dos últimos versos «In te, Domine, speravi: non confundar in aeternum» que permita equilibrar globalmente la composición.

Uso local de la armonía y tópicos expresivos

El tercer nivel de creación de expresión y estructura en las obras religiosas de Lidón es un nivel más superficial que se establece a través de armonías locales y de tópicos melódicos que resaltan alguna frase o palabra concreta del texto, a menudo diferenciándola de su entorno textual más inmediato, según hemos podido observar en numerosos ejemplos. Así, una resolución irregular de un acorde de séptima de dominante puede asociarse a la pérdida de fuerza o la falta de consuelo, como los procedimientos sobre el texto «non habens consolatorem» del cuarto verso de las segundas lamentaciones del Miércoles Santo. El acorde de sexta aumentada — generalmente en su más frecuente versión de sexta francesa en el caso de las obras de

Lidón— es un acorde que aparece habitualmente en una tonalidad menor en las obras anteriores a la segunda década del siglo XIX aunque también aparece incorporado a las tonalidades mayores en los últimos años. Es un acorde utilizado para alcanzar la dominante de la tonalidad —procedimiento relacionado con la *cláusula defectuosísima* de Teixidor— en momentos de fuerte carga expresiva suplicante o lastimera y que expresan duda o incertidumbre, como si su misma ejecución sonora, que relaciona este tenso acorde con otro de dominante dejando inconclusa la música, tuviera la función de un signo de interrogación. Hemos podido comprobar el uso de esta armonía en diferentes ocasiones, como los versos centrales de las lamentaciones que expresan el error del pueblo de Jerusalén, en el intrigante giro del texto «omnis terra veneratur» del *Te Deum* de 1814, en el invitatorio de difuntos como elemento expresivo desde el comienzo e, incluso, en el aria del capitán español de la ópera *Glaura y Cariolano* cuando se decide a conceder la libertad a los tres personajes araucanos, como si dudase de su propia capacidad para ello. Otras utilizaciones expresivas de la armonía son el uso de notas pedales con diferentes significados como la creación de confusión o la representación del sustento divino, el uso del más débil cuarto grado para la palabra «filia» al comienzo de las segundas lamentaciones del Miércoles Santo o el más brillante sexto grado del modo menor para destacar la llamada «Vide Domine» del segundo verso de las lamentaciones terceras de ese mismo día. Es de esperar, sin embargo, que futuros estudios sistemáticos de análisis de estos repertorios pongan de relieve un mayor número de estos procedimientos.

Podemos también concluir que algunas armonías no se encuentran apenas presentes en las obras de Lidón. A pesar de que la armonía de novena de dominante esté apuntada en muchos pasajes, alternando el acorde de séptima de dominante con el de séptima disminuida desde el séptimo grado, no llegan a sonar simultáneamente el quinto grado, sonido fundamental, con la novena del acorde, tal y como el propio Lidón exponía en el prólogo a su manual de modulación cuando indicaba que hay «casos en los cuales no pueda ser dicho bajo ni visto ni oído, según las reglas de buena composición, pues aunque las armonías en común nazcan de aquel fundamento, no obstante forman con él una grande disonancia». El acorde de sexta napolitana es otra armonía apenas utilizada por Lidón. Aunque hemos visto algunos casos, como su presencia en la *Obra principal orgánica a cuatro voces dirigida por los 24 términos de la modulación*, o en el tercer verso de la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1797, su uso solo puede ser considerado excepcional en su música, como refleja su ausencia en el manual de modulación del compositor, aunque sí es más frecuente el movimiento melódico que conduce al primer grado desde el segundo rebajado seguido de la sensible, germen del acorde de sexta napolitana. La relación de semitono ascendente de esta armonía con respecto a la tónica se puede relacionar con la del acorde de sexta aumentada respecto a la dominante, usado frecuentemente por Lidón como se ha comentado, y sustituto del anterior en las cadencias con movimiento cromático de acordes.

En lo que respecta al tipo de cadencias utilizadas, la gran mayoría se limita a las cadencias perfectas y a las semicadencias en función de la continuidad deseada de una sección determinada. En el caso de las cadencias perfectas, las más rotundas variantes que son la cadencia magistral perfecta y la magistral abreviada que definimos en el capítulo sexto son utilizadas por Lidón en función de la rotundidad deseada. Las cadencias imperfectas, sin embargo, no son utilizadas por Lidón en el que hemos denominado estilo moderno, sino que solo las hemos detectado en composiciones del estilo antiguo y también en escaso número. Del resto de cadencias o cláusulas definidas por Teixidor, apenas hace uso el compositor. La cadencia omitida o evitada que

convierte en menor el acorde de dominante puede relacionarse con el tenso efecto que hace aparecer la tercera menor del acorde de dominante en la cadencia final de la primera sección del invitatorio de difuntos o en el final del Kyrie de las misas de 1797 y de 1806, pero no es un elemento habitual. Tampoco es frecuente el uso de cadencias rotas, o burladas según la terminología de la época, ya que para prolongar un gesto cadencial tras la dominante, en lugar de acudir a un sexto grado y repetir el movimiento concluyendo en la tónica, generalmente Lidón repite el diseño con el que ha alcanzado la dominante dos veces, en un procedimiento relacionado con las cadencias interrumpidas definidas en el capítulo sexto y lo que a menudo supone suceder la dominante de nuevo con un cuarto grado o con una sexta aumentada.

En lo que se refiere al uso de tópicos melódicos, hemos tenido ocasión de comprobar la aparición de diferentes ejemplos a lo largo del recorrido por la música vocal religiosa de Lidón, a menudo combinados con los elementos armónicos y tonales anteriores. Estos tópicos aparecen como gestos puntuales para la representación de alguna frase o palabra determinada, como los amplios arpeggios del texto «princeps provinciarum» de las lamentaciones primeras del Miércoles Santo, los cromatismos y los intervalos de segunda aumentada sobre palabras que indican llanto o aflicción, los duros saltos de quinta aumentada o séptima disminuida en determinadas palabras que expresan dolor o dureza, o la aparición de figuras rítmicas con puntillos para indicar la majestad o el poder del enemigo. Si el recorrido tonal de una obra permitía una rápida y clara clasificación de las tonalidades y el segundo nivel de interacción entre estructura y expresión que suponen las líneas armónicas ya contenía una mayor dificultad para la diferenciación de distintos tipos, consideramos que este tercer nivel que incluye las armonías locales y los tópicos expresivos melódicos no puede ser sometido a clasificaciones que relacionen los elementos utilizados con su significado. La razón fundamental se encuentra en el hecho de que aparecen las tres categorías de relación entre tópicos y significado definidas por Charles Sanders Peirce y citadas por Raymond Monelle que, aunque también presentes en los otros dos niveles, imposibilitan conocer con certeza el significado final de todos los tópicos y, por tanto, una clasificación fiable. Pongamos como ejemplo el uso de los pasos cromáticos en la melodía. En algunas ocasiones, este elemento expresivo tiene una clara relación icónica —es decir, la imitación de lo significado— como sucede al situarlo en las quejumbrosas palabras «miserere nobis» del Gloria, pero también puede ser una relación indicial —indicativa solamente de la existencia de una profunda emoción—, como puede suceder en su relación con palabras que indican veneración o una especial devoción. Por último, podemos encontrar una más abstracta relación simbólica al relacionar los cromatismos con aquello que es menos natural o que ha trasgredido la ley divina, como su asociación al hecho de que Jerusalén se haya convertido en una ciudad «sub tributo».

Queremos finalizar estas conclusiones sobre la música vocal religiosa de José Lidón destacando la presencia de estos procedimientos expresivos de cada uno de los tres niveles, interaccionando entre sí de múltiples maneras que, además, debían incorporar otros hoy más inaccesibles, como el lucimiento vocal de un cantante para el cual estaba compuesta específicamente una obra en un espacio concreto. Esta riqueza de elementos, que conectaban la transmisión de las emociones con el equilibrio formal y con la variedad de texturas vocales e instrumentales y que construían una red de múltiples significados proporcionando profundidad a un texto litúrgico, confieren a estas obras religiosas de José Lidón un indudable valor como principales exponentes de la mejor música religiosa española compuesta en los últimos años del Antiguo Regimen.

Nuevas vías de investigación

Tras nuestro estudio, surgen muchas y diferentes líneas de estudio e investigación relacionadas tanto con aspectos biográficos de José Lidón como con sus obras musicales. Consideramos que la etapa más interesante para profundizar en una futura investigación es la que corresponde a las décadas de 1770 y 1780. Durante estos años Lidón interviene en otros espacios musicales, como las funciones de la casa de Benavente, el teatro madrileño y otras capillas de música. La aparición de obras de gran formato durante los años ochenta apunta a una mayor actividad musical del compositor durante los años previos, más allá de los ejemplos conservados en Guadalupe, en las Descalzas Reales o de su *Oratorio a Santa Bárbara*. Además, en esta etapa Lidón recibe nuevas influencias musicales por lo que la localización de nuevas obras hoy perdidas y el conocimiento de la interacción exacta de Lidón con estos espacios sería de gran interés.

Respecto a la ideología política de Lidón, queda pendiente aclarar si con ello pueden extraerse conclusiones interesantes para su música y su influencia en diferentes entornos o en otros músicos, procediendo con cautela para no aplicar las concepciones actuales que a menudo han dado valor al pensamiento liberal o a la independencia de algunos músicos frente a aquellos que se vieron ligados a las instituciones de poder durante toda su vida. Este hecho se relaciona con la reconsideración de la figura del compositor teniendo en cuenta los detalles de su vida durante periodos conflictivos de alta inestabilidad política.

En relación a los trabajos teóricos y pedagógicos del compositor, la localización de obras perdidas, como el tratado de fuga, así como la reconstrucción del tratado de acompañamiento, aunque sea a partir de retazos contenidos en diversos volúmenes de música para órgano, permitiría conocer más elementos y conceptos teóricos para poder aplicar al análisis de las obras y observar la transformación de la música y de la enseñanza musical durante estos años, de manera parecida a lo que el *Compendio teórico y práctico de la modulación* nos ha permitido realizar.

Es necesario igualmente realizar estudios comparativos con la música de otros compositores, tanto en el campo de la música escénica como en el de las obras litúrgicas, utilizando estos mismos elementos armónicos, formales y expresivos, u otros que surjan de nuevos estudios, para comprobar si estos procedimientos eran compartidos y en qué medida. En este sentido, un primer acercamiento debe realizarse a los diferentes autores ligados a la Real Capilla y contemporáneos de Lidón, como Antonio Ugena, Francisco Federici, Ignacio Ducasi o Lorenzo Nielfa, para extenderlo después a aquellos pertenecientes a otras instituciones religiosas de importancia en España, como Francisco García Fajer en Zaragoza, Manuel Doyagüe en Salamanca, Ramón Garay en Jaen o Melchor López en Santiago de Compostela. Este estudio debería extenderse también en el tiempo, comprobando los procedimientos armónicos y expresivos de compositores anteriores a Lidón como Corselli o Nebra y de aquellos que le sucedieron, como Francisco Andreví.

Nuestro estudio se ha centrado en los diferentes elementos estructurales y expresivos presentes en las obras de Lidón, pero otras perspectivas son factibles y aportarán sin duda una útil información. Así, algunas obras pueden estudiarse desde el punto de vista de la técnica instrumental o vocal, como la mayor o menor dificultad de sus obras de oposición, que permita extraer conclusiones sobre los músicos de la época, o partir de trabajos como el de López Remacha que sirvan para un acercamiento a la obra de Lidón desde una perspectiva interpretativa de las líneas vocales.

Queda también pendiente un estudio completo de la producción musical de Lidón que incluya la música de tecla y que tenga en cuenta las concepciones formales y los procedimientos expresivos y estructurales. Este punto de vista permitirá una nueva comprensión de muchos elementos presentados tradicionalmente como arcaizantes, prerrománticos o nacionalistas dentro de la concepción global de la música del compositor. Así, por ejemplo, las frecuentes segundas aumentadas que se han expuesto como elementos nacionalistas en sus obras instrumentales, pueden quizás considerarse como consecuencias melódicas de una armonía cromática expresiva; o la convivencia de estilos en sus obras de tecla, como un rasgo característico de un periodo en donde los músicos son capaces de aludir a técnicas antiguas junto a más innovadoras composiciones de una manera natural y como demostración de su elevada preparación y cultura musical.

Con toda seguridad, una recuperación en las actuales salas de concierto de la música de José Lidón contribuirá a que emerjan multitud de detalles expresivos, interpretativos, técnicos, de orquestación y de la capacidad de transmisión del significado del texto, así como a poner de relieve la calidad de este gran músico. No dudamos en pensar que si Tomás de Iriarte hubiese podido escribir una nueva versión de su poema *La Música* tres o cuatro décadas después, habría incluido a José Lidón tras Literes, San Juan, Durón y Nebra como otro representante de «los más sabios e ingeniosos maestros de música eclesiástica».

BIBLIOGRAFÍA

- AGAWU, V. Kofi: *Playing with signs. A semiotic interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.
- ALÉN, M^a Pilar: «Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII» en Emilio Casares, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo (eds.): *España en la Música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre – 5 de noviembre de 1985*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 39-49.
- ALONSO, Anselmo, MARRERO, Bernardino y SANCHO, José Luis: «El órgano de la Real Capilla del Palacio nuevo de Madrid: noticias documentales», *Revista de Musicología*, XII, nº 2 (1989), pp. 535-566.
- ÁLVAREZ, Myriam: «La retórica en *La Música* de Tomás de Iriarte», *El museo canario*, LIV-I, 1999, pp. 429-446.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Salud: *José de Nebra Blasco: vida y obra*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Sección de Música, 1993.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario y ALÉN, M^a Pilar: «El compositor italiano Buono Chiodi y su magisterio en Santiago de Compostela», *Revista de Musicología*, XVII, nº 1-2 (1994), pp. 411-412.
- ÁLVAREZ PÉREZ, José María: *Catálogo y estudio del archivo musical de la Catedral de Astorga*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1985.
- ÁLVAREZ SOLAR-QUINTÉS, Nicolás: «I. Las relaciones de Haydn con la casa de Benavente. II. Nuevos documentos sobre Luigi Boccherini. III. Manuel García Íntimo», *Anuario Musical*, vol. II, 1947, pp. 81-104.
- «Nuevas obras de Sebastián Durón y de Luigi Boccherini, y músicos del Infante Don Luis Antonio de Borbón», *Anuario Musical*, volumen XIII, 1958, pp. 225-259.
- ANDIOC, René: «Une “zarzuela” retrouvée: El Barón, de Moratín», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tomo 1, 1965. p. 289-321.
- ANDIOC, René y COULON, Mireille: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008.
- ARANAZ, Pedro: *Plan completo de composición fundamental*. RCSMM, Roda Leg. 200 (2403).
- ASENJO BARBIERI, Francisco: *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*, vol. 1. Ed. de Emilio Casares. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986.
- *Legado Barbieri*, vol. 2. *Documentos sobre música española y epistolario*. Ed. de Emilio Casares. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.
- ASENSIO, Juan Carlos: *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

- BAGÜÉS, Jon: *Catálogo del antiguo archivo musical del Santuario de Aranzazu*. Guipúzcoa: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979.
- BARRADO, Arcángel: *Catálogo del Archivo Musical del Monasterio de Guadalupe*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, Institución de Servicios Culturales, 1947.
- BARRIO GOZALO, Maximiliano: «Las relaciones hispano-romanas al final del Antiguo Régimen. El nombramiento de obispos (1808-1834)», en Isidro Sepúlveda Muñoz y Blanca Buldaín Jaca (coords.): *La Iglesia española en la crisis del Antiguo Régimen*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003.
- BARRIO MOYA, José Luis: «Notas biográficas sobre el mallorquín Jorge Bosch, maestro organero de los reyes Carlos III y Carlos IV», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics*, nº 58, 2002, pp. 337-350.
- BERNSTEIN, David W.: «Nineteenth-century harmonic theory: the Austro-German legacy», en Thomas Christensen (ed.): *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 778-811.
- BIOSCA, Ramón: *Breve resumen de la forma y efecto de los caracteres musicales para uso de los principiantes dispuesto en verso por Don Ramón Biosca, presbítero, capellán de S. M. en el Real Monasterio de las Señoras Descalzas de esta Corte*. Madrid: Imprenta Real, 1807.
- BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: «Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández», *Revista de Musicología*, XI, nº 3 (1988), pp. 807-851.
- BOURLIGUEUX, Guy: «A propos du compositeur José Lidón (1748-1827)», *Musique Sacrée*, serie 5ª, 150, 1975, pp. 6-7.
- «l'enseignement au Collège des petits chanteurs de la Chapelle Royale de Madrid de 1700 à 1833», *École et Église en Espagne et en Amérique Latine. Aspects idéologiques et institutionnels*. Université de Tours, 1988, pp. 91-100.
- «El violinista Pascual Juan Carriles, su familia y sus amigos», *Anuario Musical*, XLII, 1987, pp. 189-228.
- BROWN, Clive: *Classical & Romantic performing practice 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press, 1999 (reimpresión 2002).
- BRUACH, Agustí: «Lidón Blázquez, José», en Friedrich Blume (ed.), 2004. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*. Kassel: Deutscher Taschenbuch Verlag - Bärenreiter Verlag, tomo 11, pp. 92-93.
- CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.; «Lidón, José», en Emilio Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: *La música en el Monasterio de las Descalzas Reales (siglo XVIII)*. Madrid: Alpuerto, 1999.
- «La música madrileña durante la Guerra de la Independencia: la canción patriótica», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XLVIII, Extraordinario Segundo Centenario de 1808. Madrid: C.S.I.C., 2008, pp. 131-147.

-
- «Ramón Garay (1761-1823), maestro de capilla de la catedral de Jaén», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, Universidad de Cádiz, nº 17 (2011), pp. 1-27.
- «La capilla musical de la Iglesia de Santa María del Juncal en Irún (1780-1860)», *Anuario Musical*, nº 67, enero-diciembre 2012, pp. 153-184.
- CAPLIN, William E.: *Classical form. A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Nueva York: Oxford University Press, 1998.
- CARRERA LANCHARES, Fray Pedro: *Rudimentos de música divididos en cinco instrucciones que facilitan la más pronta inteligencia para el uso de los caballeros seminaristas del Real Seminario de Nobles*. Madrid: Imprenta de Josef Doblado, 1805.
- CARRERAS LÓPEZ, Juan José: *La música en las catedrales durante el siglo XVIII. Francisco J. García «El Españolito» (1730-1809)*. Zaragoza. Institución «Fernando el Católico», 1983.
- CASTAÑEDA, Isidoro de: *Principios de música*. BNE, sig. M/1260.
- CAVAZA, Manuel: *El cantor instruido o Maestro aliviado así en los difíciles principios de esta nobilísima profesión como en todo lo que un cantor debe saber según el moderno y último estilo, dispuesto con ejemplos prácticos, que lo declaran para mayor inteligencia del que estudia*. Biblioteca Histórica Complutense, sig. MSS 597.
- CLIMENT I BARBER, Josep: *Fondos musicales de la región valenciana, II. Real Colegio de Corpus Christi Patriarca*. Valencia: Instituto de musicología – Institución Alfonso el Magnánimo – Diputación provincial de Valencia, 1984.
- *Fondos musicales de la región valenciana, III. Catedral de Segorbe*. Segorbe: Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1984.
- *La música de la catedral de Valencia*. Valencia: Ajuntament de València, 2010.
- CODINA, Daniel: «L'arxiu musical del monestir de l'Encarnación de Madrid a Montserrat», *Anuario musical*, nº 71, enero-diciembre 2016, pp. 45-56.
- CONDESA DE YEBES: *La condesa-duquesa de Benavente. Una vida en unas cartas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1955.
- CONDE DE TORENO: *Principios Fundamentales de la Música o Explicación de sus caracteres para uso de los principiantes: dedicados a la juventud española amante de esta ciencia*. Madrid: Julián Viana Razola, 1828.
- CUERVO, Laura: «José Nonó (1776-1845), compositor que fundó el primer conservatorio de música en Madrid», *Anuario Musical*, nº 67, enero-diciembre 2012, pp. 133-152.
- DURO PEÑA, Emilio: *La música en la catedral de Orense*. Orense: Caixa Ourense, D.L., 1996.
- ESLAVA, Hilarión: *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*. Madrid: Imprenta de Luis Beltrán, 1860.
- EXIMENO, Antonio: *Del Origen y Reglas de la Música con la historia de su proceso, decadencia y restauración*. Madrid: Imprenta Real, 1796.

- FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo: «El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española», tesis doctoral dirigida por María Gembero Ustárriz, Universidad de Granada, 2005.
- *La música en las casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías: *Parroquias madrileñas de San Martín y San Pedro el Real. Algunos personajes de su archivo*. Madrid: Caparrós Editores, 2004.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: *Obras dramáticas y líricas*. 2ª Edición, Paris: Imprenta de A. Coniam, 1826.
- *Epistolario*. Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- FERNÁNDEZ PAN, Marta: «Los hermanos Raboso y la tonadilla *Los dos hermanos* de José Lidón», en Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (eds.): *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Universidad Autónoma, 2008, pp. 165-182.
- «El *Compendio teórico y práctico de la modulación* de José Lidón», en Luisa Morales (ed.): *Música de Tecla en los Monasterios Femeninos y Conventos de España, Portugal y las Américas*. Almería: Leal, 2011, pp. 247-263.
- FÉTIS, François Joseph: *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris: Schlesinger, 1844.
- GALLEGO, Antonio: *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid: Alianza, 1988.
- GALLEGO, Antonio y FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: *Fondo Jimeno. Partituras y libros de música*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes, 2004.
- GARBAYO MONTABES, F. Javier: *Catálogo del Archivo de Música de la catedral de Ourense*. Santiago de Compostela: Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, 2004.
- GARCÍA BERMEJO, Antonio: *Oración fúnebre para las exequias de Luis XVIII por Antonio García Bermejo celebradas en la Real Iglesia de San Isidro el 17 de noviembre de 1824* Madrid: Imprenta de Amarita, 1824.
- GARCÍA FRAILE, Dámaso: «Un drama heroico en verso castellano: “Glaura y Cariolano” de Joseph Lidón, representado en Madrid, en el tercer centenario del descubrimiento de América», en Rainer Kleinertz (ed.): *Teatro y música en España (siglo XVIII). Actas del Simposio Internacional (Salamanca, 1994)*. Kassel: Edition Reichenberger, 1996, pp. 145-176.
- «Reivindicación del idioma castellano en la ópera española de finales del siglo XVIII», en Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica, vol. I. Actas de Congreso Internacional, La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia. Madrid, 29-XI/3-XII de 1999*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, pp. 455-475.
- GEDALGE, André: *Tratado de fuga*. Ed. traducida por A. Schnieper y M. Zavala. Madrid: Real Musical, 1990.

- GEMBERO USTÁRROZ, María: «Lidón (Blázquez), José», en Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan Publishers Limited, 2001, pp. 657-658.
- GIL ARRÁEZ, Jorge: «Aria con clarinete obligado». *El instrumento en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Visión Libros, 2013.
- GJERDINGEN, Robert O.: *Music in the galant style*. Nueva York: Oxford University Press, 2007.
- GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la música española 5. Siglo XIX*. Madrid: Alianza, 1988 (1ª ed. 1984).
- GÓMEZ GUILLÉN, Román: *Juan Santiago Palomino. Maestro de capilla de la catedral de Plasencia (1712-1738)*. Cáceres: Seminario de Musicología del Conservatorio Profesional de Música "Hermanos Berzosa", D.L. 1985.
- GONZÁLEZ, Antonio: *Oración fúnebre que en las solemnísimas exequias, celebradas en la Iglesia del Real Monasterio del Escorial de orden y a expensas del rey nuestro Señor D. Fernando Séptimo a la justa y digna memoria del rey cristianísimo Luis XVIII, pronunció el doctor D. Francisco Antonio González, bibliotecario mayor y predicador de S. M. C.* Madrid: Imprenta Real, 1824.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: «Una reflexión sobre la música de José de Nebra», en Celsa Alonso, Carmen Julia Gutiérrez y Javier Suárez-Pajares (eds.): *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Madrid: ICCMU, 2008, pp. 591-612.
- GONZÁLEZ VALLE, José V.: «Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800», en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.): *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000 (1ª ed., 1998).
- GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria, Carme Monells i Laqué: *Inventaris dels fons musicals de Catalunya. Volum 6: Fons de l'església parroquial de Sant Esteve d'olot I Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.
- HAMILTON, Mary Neal: *Music in eighteenth century Spain*. Nueva York: Da Capo Press, 1971 (1ª ed. Urbana: Universidad de Illinois, 1937).
- HARNONCOURT, Nikolaus: «Lo escrito y lo sobreentendido en las partituras de Mozart», *Quodlibet: revista de especialización musical*, nº 13, 1999, pp. 31-41, traducción de «Geschriebne und ungeschriebene interpretationsanweisungen bei Mozart», *Der Musicalische Dialog: Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. Residenz Verlag: Salzburgo y Viena, 1984.
- HEPOKOSKI, James y DARCY, Warren: *Elements of sonata theory. Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*. Nueva York: Oxford University Press, 2006.
- HERNÁNDEZ, Blas: *Manual armónico o método teórico elemental de la composición de música*. Logroño: Imprenta de Félix Delgado, 1837.
- HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto: «El pensamiento musical de Antonio Eximeno», tesis doctoral dirigida por José Máximo Leza Cruz, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012.

- HERRANDO, José: *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad, siendo muy útil para cualquiera que aprenda, así aficionado como profesor, aprovechándose los maestros en la enseñanza de sus discípulos con mas brevedad y descanso*. Madrid, 1756.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo: *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1993.
- HYER, Brian: «Tonality», en Thomas Christensen (ed.): *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 726-752.
- IGLESIAS DE SOUZA, Luis: *El teatro lírico español*. La Coruña: Excma. Diputación Provincial de La Coruña, 1996.
- IGOA MATEOS, Enrique: «La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler». Tesis doctoral dirigida por Javier Suárez-Pajares. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- IRIARTE, Tomás de: *La Música*. Madrid: Imprenta Real, 1784 (2ª edición, 1ª edición de 1779).
- JIMÉNEZ CAVALLE, Pedro: *Documentario musical de la catedral de Jaén, I. Actas capitulares*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998.
- *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II. Documentos de Secretaría*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2010.
- *Ramón Garay (1761-1823). Un clásico, autor de 10 sinfonías*. Jaén: Universidad de Jaén, 2011.
- JUAN MARTÍNEZ, José de: *Método de clarín (1830)*, ed. crítica de Beryl Kenyon de Pascual. Madrid: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1990.
- JUNQUERA VEGA, Paulina: «José Lidón, “el más ilustre músico y compositor bejarano” (Noticia bio-bibliográfica)», en *Ofrenda a la Santísima Virgen del Castañar, Excelsa Patrona de Béjar y su Comarca*, volumen II. Béjar: Prensa Española, S. A., 1963, pp. 253-274.
- LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán: «Música, poder e institución: La Real Capilla de Carlos IV (1788-1808)», *Revista de Musicología*, XXVI, 1 (2003), pp. 233-263.
- LAIRD, Paul R.: «Catholic church music in Italy, and the Spanish and Portuguese Empires», en Simon P. Keefe (ed.): *The Cambridge history of eighteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 29-58.
- *Towards a history of the Spanish villancico*. Michigan: Harmonie Park Press, 1997.
- LEÓN TELLO, Francisco José: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974.
- LESTER, Joel: «Rameau and eighteenth-century harmonic theory», en Thomas Christensen (ed.): *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 753-777.
- LEZA, José Máximo: «Aspectos productivos de la ópera en los teatros públicos de Madrid (1730-1799)», en Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds.): *La ópera en*

- España e Hispanoamérica, vol. I. Actas de Congreso Internacional, La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia. Madrid, 29-XI/3-XII de 1999.* Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, pp. 231-262.
- «El mestizaje ilustrado: influencias francesas e italianas en el teatro musical madrileño (1760-1780), *Revista de Musicología*, XXXII, 2 (2009), pp. 503-546.
- (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica 4. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- «La diversidad de los géneros escénicos en el fin de siglo», en José Máximo Leza (ed.): *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 500-544.
- «La recepción del *dramma giocoso* y el teatro francés», en José Máximo Leza (ed.): *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 399-429.
- «Continuidad y renovación en el repertorio litúrgico», en José Máximo Leza (ed.): *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 223-271.
- LIANO PEDREIRA, María Dolores (dir.): *Catálogo de partituras del archivo musical en la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*. Fundación Caixa Galicia, 1997.
- LOLO, Begoña: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1990.
- «La música en la Real Capilla después de la Guerra de la Independencia. Breve esbozo del reinado de Fernando VII», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 26, 1995, pp. 157-169.
- «Las Constituciones de la *Concordia Funeral*. Una reivindicación social de los músicos de la Real Capilla a finales del siglo XVIII», *Revista de Musicología*, XXII, 2, 1999, pp. 223-245.
- LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Ávila*. Santiago de Compostela: Sociedad Española de Musicología, 1978.
- *La música en la catedral de Palencia*. Palencia: Instituto “Tello Téllez de Meneses”, 1980.
- *La música en la catedral de Zamora*. Zamora: Diputación Provincial, 1985.
- «Barroco - estilo galante - clasicismo» en Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo: *España en la Música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 3-29.
- *La música en la catedral de Segovia. Vol. I. Catálogo del archivo de música (I)*. Segovia: Diputación de Segovia, 1988.
- *La música en la catedral de Santo Domingo de la Calzada*. Logroño: Gobierno de La Rioja, Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, 1988.

-
- *La música en la catedral de Calahorra*. Logroño: Gobierno de La Rioja, Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, 1991.
 - *La música en la catedral de Santiago. Vol. III. Catálogo del Archivo de Música (III)*. La Coruña: Diputación Provincial de La Coruña, 1993.
 - *La música en la catedral de Plasencia*. Trujillo: Ediciones de la Coria – Fundación Xavier de Salas, 1995.
 - *La música en la catedral de Burgos*. Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1995.
 - *La música en la Catedral de Valladolid, vol. V. Catálogo del archivo de música (V). Autores varios españoles-extranjeros-varia*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2007.
 - *La música en la Catedral de Valladolid, vol. VII. Documentario musical (I). Actas capitulares (1547-1829)*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2007.
 - *La música en las catedrales españolas*. Madrid: ICCMU, 2012.
- LÓPEZ REMACHA, Miguel: *Arte de cantar y compendio de documentos músicos respectivos al canto*. Madrid: Oficina de don Benito Cano, 1799.
- LÓPEZ RUIZ, Luis: «Juan Sánchez Vidal (1715-1768): La música religiosa y el tratado *Historia y Origen de la música y canto llano* del manuscrito M/761 de la Biblioteca Nacional de España», *Revista de Musicología*, vol. XXXVIII, nº 2 (2015), pp. 419-464.
- LOZANO MARTÍNEZ, Isabel y SOTO DE LANUZA, José María: *La colección de música del infante don Francisco de Paula Antonio de Borbón en la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2012.
- MARÍN LÓPEZ, Javier: «La difusión del repertorio español en la colegiata de Guadalupe de México (1750-1800)», *Revista de Musicología*, XXXII, nº 1 (2009), pp. 177-209.
- MARÍN, Miguel Ángel: «La tradición organística eclesiástica», en José Máximo Leza (ed.): *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 156-171.
- «El mercado de la música», en José Máximo Leza (ed.): *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 439-461.
 - «Repertorios orquestales: obertura, sinfonía y concierto», en José Máximo Leza (ed.): *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 353-373.
- MARÍN, Miguel Ángel y BERNADÓ, Màrius: «Instrumental music in late eighteenth-century Spain: issues and challenges», en Miguel Ángel Marín y Màrius Bernadó (eds.): *Instrumental music in late eighteenth-century Spain*. Kassel: Reichenberger, 2014, pp. 1-19.
- MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 2006 (1ª ed. 1985).
- *Catálogo del archivo de música de la catedral de Málaga, Vol. II*. Granada: Junta de Andalucía – Consejería de Cultura, 2003.

- MARTÍN TERRÓN, Alicia: «Esplendor y ocaso en las instituciones eclesiásticas del norte de Extremadura: las prácticas musicales en las catedrales de Plasencia y Coria entre 1750 y 1839», tesis doctoral dirigida por Francisco Rodilla León, Universidad de Extremadura, 2015.
- MARTÍNEZ CUESTA, Juan y KENYON DE PASCUAL, Beryl: «El infante don Gabriel (1752-1788), gran aficionado a la música», *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, p. 767-806.
- MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente: «Francisco Andreví Castellá y la música española del Clasicismo», tesis doctoral dirigida por Ricard Huerta Ramón y Francisco Carlos Bueno Camejo, Valencia: Universitat de València, 2015.
- MARTÍNEZ DE LA TORRE, Cruz, GONZÁLEZ VICARIO, M^a Teresa y ALZAGA RUIZ, Amaya: *Mitología clásica e iconografía cristiana*. Madrid: Editorial universitaria Ramón Areces, 2010.
- MATTEI, Saverio: *I salmi di Davide tradotti dall'ebraico originale e adattati al gusto della poesia e musica italiana*. Napoles: Presso Gamella e Festa, 1838.
- MCCLYMONDS, Marita P.: «Aria - 4. 18th century», en Stanley Sadie y John Tyrrel (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Oxford University Press, 2001.
- MCCRELESS, Patrick: «Music and rhetoric», en Thomas Christensen (ed.): *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 847-879.
- MITJANA, Rafael: *Historia de la música en España (Arte religioso y arte profano)*. Madrid: Centro de Documentación Musical, 1993, traducción de «La musique en Espagne», *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. 4 vols. A. Lavignac y L. de La Laurencie (eds.). París: Delagrave, 1920, pp. 1913-2351.
- MONELLE, Raymond: *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- MONTERO GARCÍA, Josefa: «La música de cámara de José Lidón (1748-1827)», *Revista de Musicología*, XXVIII, 1, 2005, pp. 731-747.
- «La figura de Manuel José Doyagüe (1755-1842) en la música española», tesis doctoral dirigida por Álvaro Torrente Sánchez-Guisande, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- (dir.): *Catálogo de los fondos musicales del archivo catedral de Salamanca*. Salamanca: Catedral de Salamanca, 2011.
- «Los Lidón: músicos bejaranos en la corte y en la iglesia», *Estudios Bejaranos*, año XXI, nº 18, diciembre de 2014, pp. 57-82.
- *José Lidón: Estudio biográfico y musicológico*. Béjar: Centro de Estudios Bejaranos, 2016.
- MONTES, Beatriz: «El primer libro de actas del Real Conservatorio de Música María Cristina», *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, nº 16-17 (2009-2010), pp. 39-113.

- MORAL RONCAL, Antonio Manuel: «El Infante don Francisco de Paula Borbón. Masonería y progresismo a la sombra del trono», *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, N° 20, 2000, pp. 149-168.
- MORALES, Nicolás: *La Real Capilla y el Real Colegio de niños cantores en el siglo XVIII*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, U.F.R. d'études hispaniques et hispano-américaines, 1996.
- *Las voces de palacio. El Real Colegio de Niños Cantores de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid-Área de Gobierno de las Artes, 2005.
- MORALES VILLAR, María del Coral: «Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica», tesis doctoral dirigida por Emilio Ros-Fábregas, Universidad de Granada, 2008.
- «“Arte de cantar” (1799) de Miguel López Remacha», *Revista de Musicología*, vol. 33, n° 1-2, 2010, pp. 101-118.
- MORIGGI, Ángel: *Tratado del contrapunto fugado*. Traducido por el Conde de Moretti. Madrid: Imprenta de Sancha, 1831.
- MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTIN, JESÚS M^º: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Albarracín*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1984.
- MUR BERNARD, Juan José de: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Huesca*. Huesca: 1993.
- NAVARRO GONZALO, Restituto: *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca*. Cuenca: Ediciones del Instituto de Música Religiosa, 1973.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: «Estudio de la forma lamentación», *Anuario Musical*, n° 47, 1992.
- ORTEGA, Judith: «La Real Capilla de Carlos III: los músicos instrumentistas y la provisión de sus plazas», *Revista de Musicología*, vol. XXIII, n° 2, 2000, pp. 395-442.
- «El mecenazgo musical de la casa de Osuna durante la segunda mitad del siglo XVIII: El entorno musical de Luigi Boccherini en Madrid», *Revista de Musicología*, vol. XXVII, n° 2 (2004), pp. 643-698.
- «Repertorio musical en la casa de Benavente-Osuna. El “Yndice de música” de la condesa-duquesa de Benavente en 1824», *Revista de Musicología*, vol. XXVIII, n° 1 (2005), pp. 366-391.
- «La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara». Tesis doctoral dirigida por Cristina Bordas Ibáñez, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- PEDRELL, Felip: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona. Vol. I*, Barcelona, Palau de la Diputació, 1908.
- PEDRERO-ENCABO, Águeda: *La sonata para teclado. Su configuración en España*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1997.
- PENA, Joaquín y ANGLÉS, Higinio. *Diccionario Labor*. Barcelona: 1954.

- PEÑA Y GOÑI, Antonio: *España desde la ópera a la zarzuela* (selecc.de *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*). Madrid: Alianza Editorial, 1967.
- PÉREZ, Mariano: *Diccionario de la Música y los Músicos*, vol. 2. Madrid: Ediciones ISTMO, 1985.
- PÉREZ DE CASTRO, Pedro Antonio: *Los Salmos del santo Rey David, traducidos o parafraseados en verso castellano por varios y diferentes metros dedicados al Rey Nuestro Señor*. Madrid, Gerónimo Ortega, Impresor del Real Colegio Académico de Primera Educación, 1799.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Juan: «Veintiuna cartas inéditas de D. Pedro Estala dirigidas a D. Juan Pablo Forner», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo LVIII, enero de 1911.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Vicente: *Prontuario del canto llano gregoriano para celebrar uniformemente los divinos oficios todo el año, así en las iglesias catedrales como en las parroquias y conventos de estos reinos, según práctica de la muy santa primada iglesia de Toledo, Real Capilla de S. M. y varias catedrales*. Madrid: Imprenta Real, 1800.
- PERIS LACASA, José (coord.): *Catálogo del archivo de música del Palacio Real de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1993.
- PESSARRODONA PÉREZ, Aurèlia: «El estilo musical de la tonadilla escénica dieciochesca y su relación con la ópera italiana a través de la obra de Jacinto Valledor (1744-1809)», *Revista de Musicología*, XXX, nº 1 (2007), pp. 9-48.
- PESTELLI, Giorgio: *Historia de la música, 7. La época de Mozart y Beethoven*. Madrid: Turner, 1986.
- RAMOS BERROCOSO, Juan Manuel: *Introducción, notas y apéndices al Inventario de los Libros de informaciones de limpieza de miseros, mozos y capellanes de coro en el Archivo de la Catedral de Plasencia*. Plasencia: J.J. R. B., 2009.
- RAMOS LÓPEZ, Pilar: «Pastorelas and the pastoral tradition in 18th-century Spanish villancicos», en Knighton, Tess y Torrente, Álvaro (eds.): *Devotional music in the Iberian World, 1450-1800. The villancico and related genres*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007, pp. 283-306.
- RANDEL, Don Michael (ed.): *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza editorial, 2004 (3^a ed.).
- RATNER, Leonard G.: *Classic Music. Expression, Form, and Style*. Nueva York: Schirmer Books, 1980.
- *Romantic music: sound and syntax*. Nueva York: Schirmer Books, 1992.
- REYES PEÑA, Mercedes de los: «Vida y martirio de Santa Bárbara, una comedia inédita de la colección teatral del conde de Gondomar», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 745-764.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis: «La música en la corte de José I», *Anuario Musical*, nº 46, 1991, pp. 205-244.
- «La creación del Conservatorio de Madrid», *Revista de Musicología*, XXIV, 2001, pp. 189-238.

- RODILLA LEÓN, Francisco: «La música en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe durante la “Edad de Plata” (s. XVIII)», *Nasarre*, 28, 2012, pp. 67-116.
- ROSEN, Charles: *The Classical Style - Haydn, Mozart, Beethoven*, ed. en castellano traducción de Elena Giménez Moreno: *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Música, 1986.
- RUBIO, Samuel: «José Lidón (1746-1827), Organista de la Real Capilla», *Tesoro Sacro Musical*, 1973, 2, abril-junio, pp. 53-55.
- *Catálogo del archivo de música de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Cuenca: Instituto de música religiosa, 1976.
- SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1868.
- SANGUINETTI, Giorgio: *The Art of Partimento: History, theory, and practice*. Nueva York: Oxford University Press, 2012.
- SANTA MARÍA, Francisco de: *Dialectos músicos, en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía*. Madrid: Imprenta de Joaquín Ibarra, 1778.
- SCHMITT, Thomas: «Componer con elegancia en el estilo sencillo: la teoría de la composición en la música instrumental española del siglo XVIII», en Miguel Ángel Marín y Màrius Bernadó (eds.): *Instrumental Music in late eighteenth-century Spain*. Kassel: Edition Reichenberger, 2014, pp. 345-381.
- SCHOENBERG, Arnold: *Structural Functions of Harmony*. Londres: Faber and Faber Limited, 1954, ed. en castellano traducción de Juan Luis Milán Amat: *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona, Labor, 1990.
- SMITHER, Howard: *A History of the Oratorio. Volume 3. The Oratorio in the Classical Era*. Oxford: Clarendon Press, 1987.
- SOL, Manuel del: «Tradición hispana en las lamentaciones polifónicas del Oficio de Tinieblas: apuntes sobre *tonus lamentationum* hispanos en el siglo XVI», *Revista de Musicología*, XXXIII, 1-2, 2010, pp. 247-267.
- SOLANO, Francisco Ignacio: *Examen instructivo sobre la música multiforme, métrica y rythmica en el cual por preguntas y respuesta se da razón de muchas cosas necesarias para el contrapunto y composición*, traducción de don Juan Pedro Almeida y Mota, maestro de Rudimentos músicos del Colegio de Niños de la Real Capilla de S. M. C. Madrid: Imprenta de Collado, 1818.
- SOLER, Antonio: *Llave de la modulación, y antigüedades de la Música, en que se trata del fundamento necesario para saber modular: Theorica, y Práctica para el más claro conocimiento de cualquier especie de Figuras, desde el tiempo de Juan de Muris, hasta hoy, con algunos Cánones Enigmáticos, y sus Resoluciones*. Madrid: Oficina de Joachin Ibarra, 1762.
- SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la Música Española dese la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, tomo IV, Madrid: Martín y Salazar, 1859.
- STEBLIN, Rita: *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Rochester: University of Rochester Press, 1996.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier: *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*. Madrid: ICCMU, 1998.

- SUBIRÁ, José: *La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos*. Madrid, 1927.
- *La tonadilla escénica*. Madrid: Olózaga, I, 1928.
- «La Música en la Real Capilla Madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos: Apuntes históricos», *Anuario Musical*, XIV, 1959, pp. 207-230.
- TARUSKIN, Richard: *The Oxford History of Western Music. Volume 2: The seventeenth and eighteenth centuries*. Nueva York: Oxford University Press, 2005.
- TEIXIDOR, José: *Tratado fundamental de la música (1804c)*, ed. de Josep Pavia i Simó. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- *Catecismo musical, por el cual uno solo se puede aprender de nota y de tocar todo instrumento de teclas*. Madrid: 1804.
- *Historia de la música "española" y sobre el verdadero origen de la música*. Ed. de Begoña Lolo, Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996.
- DE LA TORRE MOLINA, María José: «La música en las fiestas reales de la Málaga napoleónica (1810-1812)», *Revista de Musicología*, XXXII, nº 1 (2009), pp. 447-473.
- TORRENTE, Álvaro: «Las secciones italianizantes en los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740», en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.): *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000, pp. 87-94.
- «The villancico in early modern Spain: issues of form, genre and function», *Journal of the Institute of Romance Studies*, VIII, 2000, pp. 57-77.
- TORRES MARTÍNEZ, José de: *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y arpa, con solo saber cantar la parte, o un bajo en canto figurado*. Madrid: 1736.
- TRILLO, Joám y VILLANUEVA, Carlos: *La música en la catedral de Tui*. La Coruña: Diputación de La Coruña, 1987.
- TRILLO, Joam y VILLANUEVA, Carlos: *El archivo de música de la catedral de Mondoñedo*. Salamanca: Publicaciones de Estudios Mindonienses, 1993.
- ULLOA, Pedro de: *Música universal o principios universales de la música*. Madrid: Imprenta de música de Bernardo Peralta, 1717.
- UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS: *Catálogo de la colección musicológica Lothar Siemens de la Biblioteca Universitaria de Las Palmas de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria, Madrid: Servicio de Publicaciones y Difusión Científica de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Sociedad Española de Musicología, 2009.
- VICENTE DELGADO, Alfonso de: *Los organistas de la catedral de Ávila y su archivo musical*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 2001.
- «Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)», tesis doctoral dirigida por Cristina Bordas Ibáñez, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- VIDAL, Pablo: *Arte y Escuela del violoncello*, ca. 1796.

- VIRGILI BLANQUET, María Antonia: «La música religiosa en el siglo XIX español», en Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González: *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995, pp. 375-405.
- «La música religiosa en el siglo XIX español», *Revista Catalana de Musicología*, nº II (2004), pp. 181-202.

Ediciones de partituras

- Juan Crisóstomo de Arriaga: *Obra completa (II). Música vocal*, ed. crítica Christophe Rousset. Madrid: ICCMU, 2006.
- BERROCAL, Joseba y ORTEGA, Judith: *Sonatas a solo en la Real Capilla, 1760-1819*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2011.
- Gaetano Brunetti: *Tríos para dos violines y violonchelo, series VI y VIII*, ed. crítica de Lluís Bertran Xirau. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2012.
- ESLAVA, Hilarión (dir.): *Lira sacro-hispana. Gran colección de obras de música religiosa, compuesta por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos: publicación que se hace bajo la protección de S.M. la reina D^a Isabel II, (Q.D.G) y dirigida por D. Hilarión Eslava, maestro de su Real Capilla*. 10 vols. Madrid: M. Martín Salazar, editor proveedor de música y pianos de S.S.M.M., 1852-1860.
- GARCÍA FRAILE, Dámaso: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002.
- José Lidón: *Drama heroico, Glauro y Cariolano, ópera seria en dos actos*, ed. crítica de Dámaso García Fraile. Salamanca: Asociación Musical Brocarte, 1997.
- José Lidón (1748-1827): *Salmo de David «Oye, Señor mi súplica»*, ed. crítica de Raul Angulo Díaz. Santo Domingo de la Calzada: Cátedra de Filosofía de la Música, Fundación Gustavo Bueno, Serie Partituras / Colección Ars Hispana, 2011.
- José Lidón: *Sonata en Re menor (1806)*. Ed. de Ashan Pillai y Tony Millán. Barcelona: Boileau, 2016.
- Melchor López: *Misa de Requiem*. «El Requiem en la música española», transcripción y notas de José López-Calo y Joám Trillo. Santiago de Compostela: Música en Compostela, 1987.
- Melchor López Giménez: *Oratorio al Santísimo Sacramento*, ed. de Joám Trillo. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1995.
- Cristobal de Morales (c. 1500-1553): *Lamentaciones*. Transcripción y estudio de Santiago Martínez Alvira. Madrid: Mayoral, 2012.
- MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTIN, JESÚS M^a: *Música de Tecla de la Catedral de Albarracín. Cuaderno I*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel, 1981.
- José de Nebra: *Obra selecta. Música litúrgica, I. Misa "Laudate nomen Domini" a 8 voces, oboes, violines, viola y bajo continuo*, ed. crítica de María Salud Álvarez Martínez. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1998.

- José de Nebra: Obra selecta. Música litúrgica, III. Vísperas "Dixit Dominus", "Beatus Vir", "Laudate Dominum", "Magnificat".* Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2001.
- José de Nebra: Lamentaciones de Miércoles Santo, Jueves Santo y Viernes Santo (1761-1764)*, ed. crítica de María Salud Álvarez Martínez. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2008.
- José de Nebra: Juego de Completas (1749). Salve, Regina (1756)*, ed. crítica de María Salud Álvarez Martínez. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2014.
- Carlos Patiño (1600-1675). Obras musicales recopiladas. Volumen II.* Estudio y transcripción de Lothar Siemens Hernández. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1987.
- Mariano Rodríguez de Ledesma: Oficio y Misa de Difuntos*, ed. crítica de Tomás Garrido. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.
- P. Antonio Soler (1729-1783), I. Música religiosa, varia litúrgica*, versión y estudio de José Sierra Pérez, en colección *Maestros de capilla del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*. El Escorial: R.C.U. Escorial-M^a Cristina, 1997.

Grabaciones

- José Lidón (1748-1827): Sonatas para tecla.* Sophia Unsworth (pianoforte). Sociedad Española de Musicología, 2006 (notas de Juan Pablo Fernández-Cortés).
- José Lidón: Glaura y Cariolano: drama heroico.* Orquesta del Museo Estatal Hermitage Camerata San Petersburgo, Alexis Soriano (dir.), Elena Gragera (mezzosoprano), María Fernández (soprano), Alberto Núñez Baracaldo (tenor), José Antonio Carril (barítono). Salamanca: Caja Duero, D.L. 2010.
- José de Nebra: Vísperas de Confesores.* La Grande Chapelle, Schola Antiqua, Ángel Recasens. Lauda Música S.L., 2006.
- Celebrando a Carlos Patiño (1600-1675). Obras religiosas para uno y dos coros y bajo continuo.* Coro de Cámara de la Schola Contorum de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Estefanía Perdomo, Emilio Tabraue (dir.). Sociedad Española de Musicología, 2000.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología



**EL COMPOSITOR JOSÉ LIDÓN (1748-1827).
OBRA TEÓRICA Y ANÁLISIS DE SU MÚSICA LITÚRGICA**

Memoria para optar al grado de doctor presentada por:

LUIS LÓPEZ RUIZ

Director:

DR. JAVIER SUÁREZ-PAJARES

VOLUMEN II-II

Madrid, 2017

I. CATÁLOGO DE OBRAS DE JOSÉ LIDÓN

Introducción

En este catálogo de la obra de José Lidón Blázquez recogemos toda su producción musical de la que hemos podido tener referencia. Es, por supuesto, un trabajo abierto que seguramente será complementado por futuras investigaciones en archivos o bibliotecas que pudieran contener nuevas obras del compositor. Hemos incluido igualmente aquellas obras que no se conservan o no están localizadas pero que se sabe de su existencia por diferentes documentos, así como las obras de autoría incierta de Lidón, todo ello según se discutió en el capítulo séptimo.

Cada una de las entradas del catálogo contiene la siguiente información:

Nº de catálogo y título de la obra: Corresponde al número de catálogo según el criterio descrito a continuación y el título de la obra extraído de una fuente concreta o catalogación previa, sin incluir fecha e indicación de autoría. A continuación se incluye el incipit textual si se trata de una obra vocal.

Fecha, Tonalidad y Tempo: Fecha si está disponible o aproximación según información procedente de alguna de las fuentes. La tonalidad se refiere a la inicial en el caso de obras de varios números. Se incluye, en caso de disponer de la información, el *tempo* de cada movimiento o sección de la pieza.

Plantilla: Se incluye la plantilla original de la obra incluida en la partitura, a pesar de que existan partes para instrumentos diferentes. Respecto a las obras para órgano, cuando existe variación en el registro del órgano entre fuentes, se escoge, si está disponible, una fuente de Madrid.

Fuentes: Se incluyen las fuentes de cada obra con información general de archivo, signatura y tipo.

Incipit: Compases iniciales de la voz más aguda inicial disponible.

Observaciones: Se incluyen observaciones necesarias o que pueden aportar información adicional de la pieza o de alguna fuente.

Archivos y catálogos

Para la realización del catálogo hemos consultado directamente los archivos y bibliotecas incluidos a continuación. Incluimos también los catálogos que hemos consultado, así como aquellos archivos cuya información la proporcionan otros autores. En los catálogos citados a continuación incluimos también aquellos que no mencionan obras de José Lidón para una mayor utilidad en la detección de nuevas fuentes.

Archivos y bibliotecas:

Archivo - Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (ABASF)

Archivo de la catedral de Ciudad Rodrigo (ACCR)

Archivo de la catedral de Orense (ACO)

Archivo de la catedral de Santiago de Compostela (ACS)

Archivo de la catedral de Salamanca (ACSA)

Archivo Diocesano de la catedral de Orihuela (ADCO)

Archivo General de Palacio (AGP)

Archivo del monasterio de Guadalupe (AMG)

Archivo musical del monasterio de Montserrat (AMM)

Archivo biblioteca del Santuario de Arantzazu (ASA)

Biblioteca de Catalunya (BC)

Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (BHM)

Biblioteca Nacional de España (BNE)

Real Biblioteca (RB) (Incluye los archivos del monasterio de las Descalzas Reales y de la Encarnación de Madrid)

Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM)

Catálogos de archivos musicales:

ÁLVAREZ PÉREZ, José María: *Catálogo y estudio del archivo musical de la Catedral de Astorga*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1985.

CLIMENT, José: *Fondos musicales de la región valenciana, II. Real Colegio de Corpus Christi Patriarca*. Valencia: Instituto de musicología – Institución Alfonso el Magnánimo – Diputación provincial de Valencia, 1984.

— *Fondos musicales de la región valenciana, III. Catedral de Segorbe*. Segorbe: Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1984.

— *La música de la catedral de Valencia*. Valencia: Ajuntament de València, 2010.

GALLEGO, Antonio y FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: *Fondo Jimeno. Partituras y libros de música*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes, 2004.

GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria, Carme Monells i Laqué: *Inventaris dels fons musicals de Catalunya. Volum 6: Fons de l'església parroquial de Sant Esteve d'olot I Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.

LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Ávila*. Santiago de Compostela: Sociedad Española de Musicología, 1978.

— *La música en la catedral de Palencia*. Palencia: Instituto “Tello Téllez de Meneses”, 1980.

— *La música en la catedral de Zamora*. Zamora: Diputación Provincial, 1985.

— *La música en la catedral de Segovia. Vol. I. Catálogo del archivo de música (I)*. Segovia: Diputación de Segovia, 1988.

— *La música en la catedral de Santo Domingo de la Calzada*. Logroño: Gobierno de La Rioja, Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, 1988.

— *La música en la catedral de Calahorra*. Logroño: Gobierno de La Rioja, Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, 1991.

— *La música en la catedral de Plasencia*. Trujillo: Ediciones de la Coria – Fundación Xavier de Salas, 1995.

— *La música en la catedral de Burgos*. Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1995.

— *La música en la Catedral de Valladolid, vol. V. Catálogo del archivo de música (V). Autores varios españoles-extranjeros-varia.* Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2007.

MARTÍN MORENO, Antonio: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Málaga, Vol. II.* Granada: Junta de Andalucía – Consejería de Cultura, 2003.

MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTIN, JESÚS M^a: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Albarracín.* Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1984.

MUR BERNARD, Juan José de: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Huesca.* Huesca: 1993.

NAVARRO GONZALO, Restituto: *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca.* Cuenca: Ediciones del Instituto de Música Religiosa, 1973.

PERIS LACASA, José (coord.): *Catálogo del archivo de música del Palacio Real de Madrid.* Madrid: Patrimonio Nacional, 1993.

RUBIO, Samuel: *Catálogo del archivo de música de San Lorenzo el Real de El Escorial.* Cuenca: Instituto de música religiosa, 1976.

TRILLO, Joám y VILLANUEVA, Carlos: *La música en la catedral de Tui.* La Coruña: Diputación de La Coruña, 1987.

— *El archivo de música de la catedral de Mondoñedo.* Salamanca: Publicaciones de Estudios Mindonienses, 1993.

Catálogo de la colección musicológica Lothar Siemens de la Biblioteca Universitaria de Las Palmas de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, Madrid: Servicio de Publicaciones y Difusión Científica de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Sociedad Española de Musicología, 2009.

VICENTE, Alfonso de: *Los organistas de la catedral de Ávila y su archivo musical.* Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 2001.

Archivos cuya información es facilitada por otros autores:

Iglesia de Sant Martí de Cassà de la Selva (Girona): Información proporcionada por Martin Voortman.

Catedral de Zaragoza (Información en GARCÍA FRAILE, D.: *José Lidón...*, vol. I, p. 40 y MONTERO GARCÍA, J: *José Lidón...*, p. 43).

Archivo de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy (Salamanca) (Información en GARCÍA FRAILE, D.: *José Lidón...*, vol. I, pp. 37-38).

Archivo de la catedral de Ciudad Rodrigo (para las obras de tecla¹) (Información en GARCÍA FRAILE, D.: *José Lidón...*, vol. I, pp. 39-40)

¹ En nuestra visita al archivo de la catedral de Ciudad Rodrigo nos informaron que los volúmenes de música de tecla que incluimos entre las fuentes se encuentran desaparecidos, probablemente debido al traslado del archivo desde la catedral al archivo diocesano. Es por ello que utilizamos la referencia del trabajo de García Fraile.

Criterio de numeración

Se ha establecido un criterio de división y de numeración de las obras del compositor en función del género de las obras (tabla I.1). Así, es posible la rápida identificación del tipo de composición y se reserva espacio para posibles nuevas obras. Dentro de cada género se ha seguido un criterio cronológico en el caso de poder disponer de esta información, lo que es bastante infrecuente en el caso de las obras para tecla.

Música vocal religiosa	L0-L1
Cánticos	L00
Completas	L01
Himnos	L02
Lamentaciones	L03
Letanías	L04
Misas	L05
Oficios de difuntos	L06
Oratorios	L07
Responsorios	L08
Salmos	L09
Salves	L10
Secuencias	L11
Villancicos	L12
Vísperas	L13
Otras obras	L19
Música teatral	L2
Óperas	L20
Tonadillas	L21
Zarzuelas	L22
Otras obras	L29
Música de tecla	L3
Caprichos y fantasías	L30
Fugas	L31
Glosas	L32
Intentos y pasos	L33
Sonatas	L34
Versos	L35
Otras obras	L39
Música de cámara	L4
Cuartetos	L40
Sonatas	L41
Música orquestal	L5
Conciertos	L50

Tabla I.1. Criterio de numeración del catálogo de las obras de José Lidón

Observaciones acerca de nuevas obras de José Lidón

La obra para tecla, objeto de los primeros comentarios sobre la figura del compositor realizados por la musicología española, supone el otro gran grupo en la obra musical de Lidón, además de su música litúrgica. Dada su popularidad entre los organistas, la obra de tecla de Lidón es la que se encuentra más dispersa por la geografía española e incluida en más cantidad de fuentes y tal y como puede observarse en el presente catálogo. A pesar de algún error de transcripción y de precisión en la localización de fuentes, la edición crítica de la obra de tecla realizada por Dámaso García Fraile es un fundamental y valioso trabajo que debe servir de punto de partida para el estudio de este interesante corpus. Sin embargo, no forma parte del objeto de estudio de esta tesis doctoral y debe ser tratado en un nuevo trabajo de forma exhaustiva, lo que no impide que aportemos aquí la localización de nuevas fuentes y composiciones para tecla con el fin de avanzar un paso más en el estudio de estas obras. Así, añadimos a las cincuenta y cuatro obras recogidas por la edición de García Fraile otras dieciséis piezas y eliminamos una. Esta última se trata de la *Sonata en Si bemol mayor* (obra nº 51 según la numeración de la edición crítica de García Fraile), ya que esta sonata es realmente una versión acortada en su segunda sección de la parte para teclado del primer movimiento *Allegro con moto* de la *Sonata I en Si bemol mayor para violín G. 25* de Luigi Boccherini de 1768 y que fue incluida entre las obras de Lidón en el manuscrito de Soriano Fuertes del Conservatorio de Madrid².

De las dieciséis nuevas obras para tecla incluidas, cuatro de ellas son claramente pertenecientes a José Lidón. La primera (catalogada como L3307) es la *Obra principal orgánica a cuatro voces dirigida por los 24 términos de la modulación* conservada en las fuentes de Santiago de Compostela y de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid y que engrosa el número de *intentos* del compositor.

La segunda obra no incluida en la edición de García Fraile es el conjunto de *Doce glosas sobre el Tantum ergo* (L3203) incluidas en un manuscrito de la BNE³ junto a *Siete glosas sobre el himno Sacris solemniis* de Félix Máximo López, todas en la tonalidad de Do mayor. Sin embargo, hay que indicar que las glosas undécima y décima atribuidas a Lidón no están construidas sobre la melodía del *Tantum ergo* (o *Pange lingua*) sino sobre la del himno que utiliza López, el *Sacris solemniis*, por lo que es posible que realmente formen parte del conjunto de este otro compositor, a pesar de guardar coherencia tonal con las de José Lidón.

Los dos volúmenes manuscritos conservados en la Biblioteca de Catalunya aportan cuatro nuevas obras de Lidón al conjunto ya editado. El titulado como *Recull de sonates i altres per a tecla de varis autores* incluye una obra sin título que lleva la indicación «De Lidón» al comienzo. Dada su tonalidad y su forma bipartita, la hemos incluido en la categoría de las sonatas como *Sonata en Re mayor* (L3427). A continuación de dicha obra, el manuscrito incluye una *Sonata para piano* en la tonalidad de Do mayor pero sin indicación de autor. Para este último caso, dados los diversos anónimos del manuscrito, no se ha considerado la autoría de Lidón sobre esta obra.

La clasificación de las obras para tecla de Lidón se ve afectada por la confusión terminológica que existe para este género durante el siglo XVIII. Así, términos como *fuga*, *intento*, *paso*, *sonata* o *verso* aparecen en este periodo sin poderse definir claramente las fronteras entre ellos. Por ejemplo, el *Capricho de órgano para registro*

² RCSMM, Roda-leg. 35.504 (bis).

³ BNE, sig. MP/1737, fols. 6r-13r.

de lengua en mano izquierda y de corneta en la derecha —pieza número 12 de la colección de García Fraile y que catalogamos como L3001 manteniendo la denominación de *Capricho* según el título que muestran las fuentes de la catedral de Ciudad Rodrigo, de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy y el manuscrito M926 de la Biblioteca de Catalunya y la propia edición de García Fraile— es una pieza bipartita que cumple con las características de una sonata. Puede compararse, por ejemplo con la *Sonata para lleno de cañutería* —pieza 37 de la colección editada y con nuestro número de catálogo L3406— la cual se incluye entre la colección de sonatas de José Lidón y que no muestra diferencia formal o estilística alguna con la anterior obra, a pesar de la diferencia de denominaciones. Otro caso paradigmático es la primera de las sonatas de su colección de *Seis piezas o sonatas sueltas para órgano* de 1787 —número 27 de la edición y catalogada como L3401/1— ya que es indudablemente un intento a cuatro voces precedido por un pequeño preludio. En este caso la denominación de *pieza* o *sonata* procede de la misma edición realizada en vida de Lidón, muestra de que los términos son ambiguos desde su mismo origen.

Al comparar las denominaciones de diferentes fuentes para una misma obra, aparece también la falta de homogeneidad terminológica. Así, el segundo de los volúmenes manuscritos de la Biblioteca de Catalunya es un ejemplo de esta situación. Esta fuente, que lleva por título *Obras de órgano y clave – Cuaderno 2º* y que contiene piezas de J. Haydn y de Lidón, incluye dieciséis obras para tecla de las cuales trece están incluidas también en otras fuentes, según se muestra en la tabla I.2. Como puede observarse, es frecuente la denominación de *verso* en este manuscrito cuando dicha pieza aparece como *sonata* en otras fuentes, entre otros ejemplos. Tres de las piezas de este volumen no se encuentran entre las fuentes que García Fraile considera para su edición. El *verso de octavo tono* que se incluye en los folios 74v a 75r tiene en su cabecera la indicación de autoría de Lidón y ha sido incluido en nuestro catálogo como L3428 y con el título de *Sonata en Sol mayor*, ya que esta tipología, a pesar de la indicación del manuscrito que parece priorizar la denominación *verso*, es más adecuada para esta pieza. La pieza L3429, catalogada con el nombre de *Sonata en Fa mayor*, es única también en este manuscrito. El título y la autoría de la obra están incluidos en el manuscrito, pero este se encuentra tan dañado en ese punto que lo único que parece poderse leer es el comienzo de la palabra «Joseph». Para el caso del *Lleno a 4 voces* L3308, última obra del manuscrito, no se incluye la autoría, pero creemos muy razonable suponer que tanto esta como la anterior son obras de José Lidón, ya que no existe otro autor aparte de Haydn en el manuscrito y otras obras presentes en él que tampoco mencionan a Lidón como autor, como es el caso de la *Sonata en Sol* L3410, han sido corroboradas por otras fuentes.

Ante las anteriores observaciones, para la totalidad de la obra de tecla de Lidón del catálogo, a pesar de que su observación indique que otras denominaciones serían más correctas, se ha preferido conservar la denominación y agrupación inicial que realizase García Fraile, utilizada como base para su realización, con el fin de facilitar la comparación, más aún si algunas de estas obras ya han sido grabadas o interpretadas.

Nº Catálogo	BC, M926			Otras fuentes	
	Fols.	Denominación	Inclusión autoría	Signaturas	Denominación
L3903	66v-67v	Sonata	Si	ACCR, M.2 ESE, 1507	Elevación y Allegro
L3401/3	67v-69v	Verso 8º tono	Si	BNE, M/1736 BNE, MP/2425/2 ACCR, M.1 ESE, 1507	Pieza o sonata suelta
L3001	69v-71r	Capricho	Si	ACCR, M.3 ESE, 1507	Capricho
L3505	71r-72r	Verso 8º tono	Si	ESE, 1507 RCSMM, Roda-leg. 35.504 (bis)	Verso
L3411	72v-74r	Verso 8º tono	Si	ESE, 1507 RCSMM, Roda-leg. 35.504 (bis)	Sonata
L3428	74v-75r	Verso 8º tono	Si	-	-
L3401/6	75v-76v	Verso 8º tono	Si	BNE, M/1736 BNE, MP/2425/2 ACCR, M.1	Pieza o sonata suelta
L3401/4	77r-78r	Verso 8º tono	Si	BNE, M/1736 BNE, MP/2425/2 ACCR, M.1	Pieza o sonata suelta
L3401/2	78v-79v	Otro verso	No	BNE, M/1736 BNE, MP/2425/2 ACCR, M.1	Pieza o sonata suelta
L3409	80r-80v	-	Si	ESE, 1507 RCSMM, Roda-leg. 35.504 (bis)	Sonata
L3401/5	81r-81v	-	No	BNE, M/1736 BNE, MP/2425/2 ACCR, M.1 ESE, 1507 RCSMM, Roda-leg. 35.504 (bis)	Pieza o sonata suelta Verso para registro partido
L3429	82v-84r	-	?	-	-
L3410	84r-85v	-	No	ESE, 1507	Sonata
L3504	85v-87r	Verso 8º tono	Si	ESE, 1507 RCSMM, Roda-leg. 35.504 (bis)	Verso
L3507	87r-88r	Verso 8º tono	Si	ESE, 1507 RCSMM, Roda-leg. 35.504 (bis)	Verso
L3308	88r-89v	Lleno a 4	No	-	-

Tabla I.2. Localización y denominación de las obras de tecla de José Lidón o atribuibles a él conservadas en BC, M926 y denominación por otras fuentes.

El manuscrito de la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid⁴ que conserva la partitura autógrafa de Lidón del *Oratorio a Santa Bárbara* incluye en la parte inferior de los folios 93v y 97v, tres versos incompletos para órgano en Do mayor, titulados en la fuente como *Verso 3º*, *Verso 4º* y *Verso 5º* (catalogados aquí como L3508, L3509 y L3510, ver ilustración I.1). La caligrafía es del propio Lidón, aunque más rápida y ligera. No se han localizado estas obras en otras fuentes, pero es razonable suponer que los compases incluidos eran borradores de obras que Lidón se encontraba componiendo en ese momento y que desconocemos si llegó a concluir.

⁴ RB, sig. MUS_MSS_0682.



Ilustración I.1. Comienzo del Verso 3º incluido en el folio 93v del manuscrito MUS_MSS_0682 de la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

Otra obra que puede probablemente ser atribuida a José Lidón es el *Juego de versos para Vísperas* (L3511) del volumen del Monasterio de Montserrat con signatura AM 1029 (pp. 29-42) que debieron ser compuestos antes de 1793, fecha que aparece incluida para todo el manuscrito. Estos versos aparecen tras el juego de versos de Lidón L3503 que también se encuentran en la fuente de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con signatura Roda-leg. 35.501 y en la de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy de signatura 1507 (pp. 22-39).

Además de las anteriores obras que no se incluyeron en la edición crítica de García Fraile, otras seis editadas por Jesús María Muneta Martínez de Morentín en su edición de las obras para tecla de un *Cuaderno* de la catedral de Albarracín⁵ (catalogadas como L3204, L3306, L3423, L3424, L3425 y L3426) como posibles obras de Lidón son muy posiblemente obras de él, ya que otras obras que inicialmente eran dudosas en esta fuente (L3101/1 y L3202) se han podido confirmar como obras de Lidón por su presencia en otras fuentes diferentes.

Respecto al resto de obras instrumentales de Lidón, tanto el *Cuarteto a dos violines, violón y trompa obligada en forma de concierto* de 1800 como la *Sonata de viola con acompañamiento de violón* y la *Sonata de violín con acompañamiento de violón* de 1806 se relacionan con pruebas para el ingreso de instrumentistas en la Real Capilla. Podríamos añadir a este conjunto, a pesar de estar incluida entre las obras vocales por incluir una parte de alto, la *Pieza vocal a solo, obligada de clarinete con violines, trompas, viola y bajo ¡Oh, Dios piadoso!* (L1901) compuesta para las primeras oposiciones de clarinete en la Real Capilla en el año 1815 y que es esencialmente una

⁵ MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Jesús M^a: *Música de Tecla de la Catedral de Albarracín. Cuaderno I*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel, 1981.

pieza instrumental en la que la aparición de la voz se incluyó, probablemente, para probar la capacidad del instrumento, nuevo en la plantilla orquestal de la Real Capilla, de acompañar y dialogar con una voz solista. La única noticia de una obra instrumental que no esté relacionada directamente con la Real Capilla corresponde a un *Concierto para órgano*, desgraciadamente no localizado, y del cual se hacen mención en el inventario de obras del infante don Gabriel⁶.

Existe una edición que atribuye erróneamente a José Lidón la autoría de una *Sonatina para fagot*⁷. Realmente, la obra objeto de esta edición tiene como autor a Manuel Sánchez García, primer bajonista de la Real Capilla, indicado claramente en el título del manuscrito: *Sonatina de bajón compuesta por D. Manuel Sánchez García, primer bajonista de la Real Capilla de S.M.C. para la oposición de 1819, siendo maestro de la dicha capilla D. Josef Lidón*⁸.

En relación a la música teatral no religiosa de José Lidón, además de las obras incluidas en este catálogo, se conserve o no su partitura, existen referencias a otras composiciones que no han podido ser verificadas o que parecen poco claras, recogidas por Luis Iglesias de Souza⁹. La autoría incierta de estas obras está discutida en el capítulo segundo de la primera parte de este trabajo, por lo que, ante la falta de mejores evidencias, se ha decidido no incluir estas dos obras en el catálogo de José Lidón.

⁶ MARTÍNEZ CUESTA, J. y KENYON DE PASCUAL, B.: «El infante don Gabriel...», p. 793.

⁷ LIDÓN, José: *Sonatina for bassoon (1819)*, ed. de George Longazo. Owensboro: Medici Music Press, SC23.

⁸ AGP, Real Capilla, Música, Cª 924, Exp. 1028.

⁹ IGLESIAS DE SOUZA, L.: *El teatro lírico español...*, vol. 4, p. 587.

L0-L1: Música vocal religiosa

L00: Cánticos

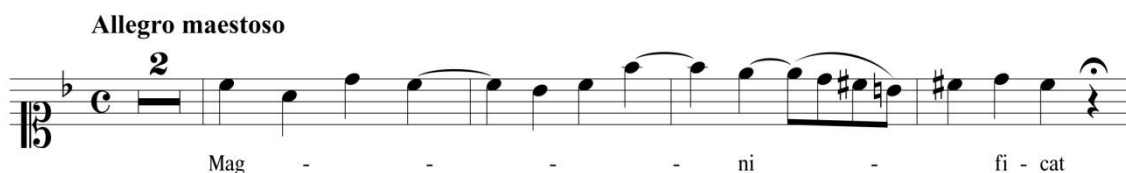
L0001: *Magnificat a 8 voces con violines, oboes, trompas, viola y acompañamiento* [«*Magnificat anima...*»]

S.f. Fa mayor. Allegro maestoso, Andante moderato, Allegro.

Coro I (SSATB), Coro II (SATB), 2 Ob., 2 Tp., 2 Vl., Vc., Cb., Org.

Fuentes:

ACCR, 5/3: Partes ms.: Coro I: Ti I., Ti II., T., B.; Coro II: Ti., A., T., B.; Ob. 1º, Ob. 2º, Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º, Vl. 2º, Vc., Cb., Org.



L01: Completas

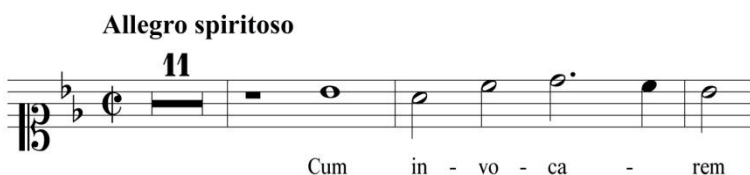
L0101: *Completas Breves a 4 con duplicado con violines, oboes y trompas* [«*Cum invocarem...*»]

1789. Sib mayor. *Cum invocarem*: Allegro spiritoso – *Gloria* (Despacio, Allegro). *Qui hábitat*: Allegro – *Gloria* (Despacio, Allegro). Himno *Te lucis*: Allegro. *Nunc dimittis*: Andante majestuoso, Allegro – *Gloria* (Andante, Allegro).

Coro I (SATB), Coro II (SATB), 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Ac., Org.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 852, Exp. 749: Partitura ms. (1 f. + 112 pp. – 32 cm.); partes ms.: Coro I: Ti., A., T., B.; Coro II: Ti. (2), A. (3), T. (2), B. (2); Ob. 1º, Ob. 2º, Fg., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va., Ac. (2), Ac. de rip. (3), Org.



L02: Himnos

L0201: *Ave Maris Stella, a 4 duplicado con violines, viola y oboes de ripieno* [«*Ave Maris Stella...*»]

1788. Do menor. Moderato.

Coro I (SATB), Coro II (SATB), 2 Ob., 2 Vl., Va., Vn. obl., Cb. obl., Ac., Org.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 855, Exp. 752: Partitura ms. (11 pp. – 31 cm.); partes ms: Coro I: Ti., A., T., B.; Coro II: Ti. (2), A. (2), T. (2), B. (3); Ob. 1º, Ob. 2º, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. (2), Vn. obl. (aparece Ac. cont. tachado), Vc. rip., Cb. obl., Ac. rip., Org.

ACZ, D-267/2376.

ACSC, 700.

Ediciones:

ESLAVA, Hilarión (dir.): *Lira sacro-hispana*, vol. 6, pp. 189-202.

Moderato



Obs.: La fuente de AGP indica la fecha de 4 de diciembre de 1788.

L0202: *Himno del Común de Confesores a ocho con violines y oboes [«Iste, Iste, Confessor...»]*

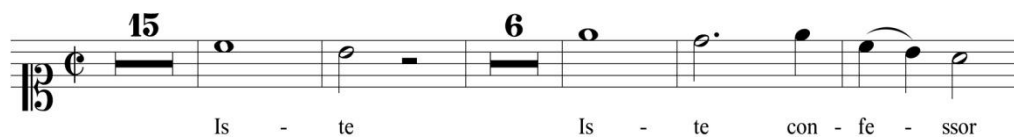
1788. La menor. Aire de facistol.

Coro I (SATB), Coro II (SATB), 2 Ob., Fg., 2 Vl., Va., Ac., Org.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, C^a 855, Exp. 753: Partitura ms. (1 f. + 31 pp. – 32 cm.); partes ms.: Coro I: Ti., A., T., B.; Coro II: Ti. (4), A. (4), T. (4), B. (4); Ob. 1º, Ob. 2º, Fg., Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. (2), Vc. o Ac. cont. (2), Ac. rip. (2), Org.

Aire de facistol



L0203: *Pange lingua [«Pange lingua...»]*

1804. Re mayor. Despacio.

Coro I (SATB), Coro II (SATB), Vc., Cb., Ac. rip., Org.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, C^a 859, Exp. 765: Partitura ms. (1 f. + 13 pp. – 32 cm.); partes ms.: Coro I: Ti. 1º, Ti. 2º, A., T., B.; Coro II: Ti. (4), A. (4), T. (4), B. (3); Vc. y Cb. (2), Ac. rip. (2), Org.

Despacio



Obs.: Esta obra se encuentra en el mismo volumen que la letanía L0403.

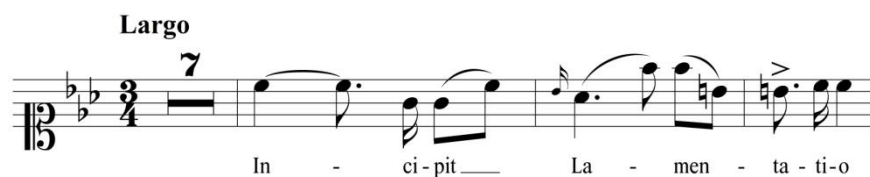
L0204: *Himno de Apóstoles a 4 duplicado con violines, oboes, viola y bajo [«Exultet orbis gaudiis...»]*

1806. Re menor. Aire de facistol.

Coro I (SATB), Coro II (SATB), 2 Ob., Fg., 2 Vl., Va., Ac., Org.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, C^a 863, Exp. 784: Partitura ms. (1 f. + 23 pp. – 31.5 cm.); partes ms.: Ti., Fl. 1^a (Cl. 1^o), Fl. 2^a (Cl. 2^o), Tp. 1^a, Tp. 2^a, Vl. 1^o (3), Vl. 2^o (3), Va. 1^a, Va. 2^a, Vn. 1^o obl., Vn. 2^o obl., Ac. (Vn. y Fg.) y Cb.



Obs.: Las partes originalmente para flauta constan para clarinete y tachado el nombre de las flautas. Además parece incluido de manera forzada el título de «Maestro» antes del nombre de José Lidón. La partitura original indica «con sordinas» para los violines, pero esta indicación está tachada o borrada en las partes.

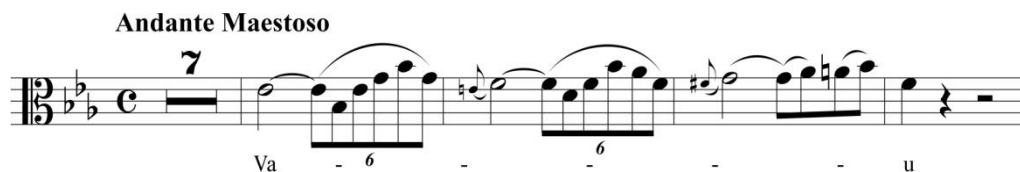
L0302: *Lamentación 2ª del Miércoles Santo a solo de contralto con violines, flautas, violas y trompa sola [«Vau. Et egressus est...»]*

1789. Mib mayor. Andante Maestoso – Andantino – Larghetto – Andantino – Larghetto.

A, 2 Fl., Fg., Tp. sola, 2 Vl., 2 Va., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, C^a 863, Exp. 783: Partitura ms. (16 pp. – 28.2 cm.); partes ms.: A, Ob. 1^o, Ob. 2^o, Fg., Tp. sola, Vl. 1^o (3), Vl. 2^o (3), Va. 1^a, Va. 2^a, Ac. (2).



Obs.: En la fuente de AGP no constan las partes de flauta, pero sí dos partes de oboe con la misma música adaptada y con la indicación de fecha de 1798. Una nueva versión de esta lamentación es L0321, de 1807.

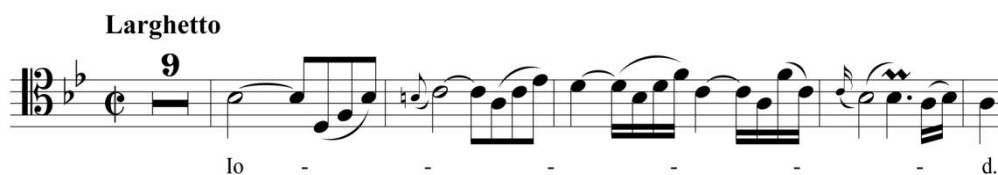
L0303: *Lamentación 3ª del Miércoles Santo de tenor a solo con violines, flautas, fagot y bajón solo [«Iod. Manum suam misit...»]*

1789. Sib mayor. Larghetto – Andante – Andantino – Andante.

T., 2 Fl., 2 Vl., Va., Bj. obl., Fg., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, C^a 864, Exp. 787: Partitura ms. (17 pp. – 28.2 cm.); partes ms.: T., Ob. o Cl. 1^o, Ob. o Cl. 2^o, Fg., Vl. 1^o (3), Vl. 2^o (3), Va. (2), Vn. solo, Ac. (4).



Obs.: Las partes de flauta no se conservan pero en su lugar existen dos partes de clarinete u oboe 1^o y clarinete u oboe 2^o, con la indicación de fecha de 1798 corregida a 1789.

L0304: *Lamentación 3ª del Viernes Santo a solo de tenor con violines, flautas y violones obligados [«Incipit oratio Jeremie prophete...»]*

1789. Si menor. Andante.

T., 2 Fl., 2 Vl., Va., 2 Vn. obl., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 858, Exp. 761: Partitura ms. (1 f. + 12 pp. – 31.5 cm.); partes ms.: T., Ob. 1º, Ob. 2º, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. 1ª, Va. 2ª, Vn. 1º obl., Vn. 2º obl., Ac. (4).



Obs.: En las partes de oboe pone la fecha de 1798 y en la parte del violón obligado 2º también indica «o fagot obligado».

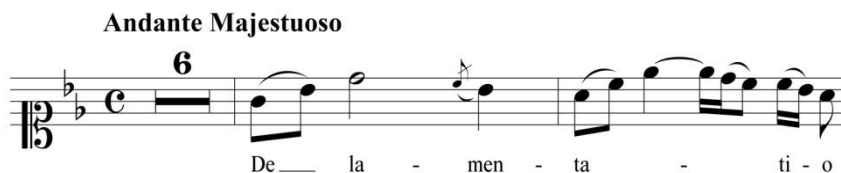
L0305: *Lamentación 1ª del Viernes Santo a solo de tiple con violines, oboes obligados, fagot y violas obligadas [«De Lamentatione Jeremie prophete...»]*

1790 (renovada en 1807). Sol menor. Andante majestuoso – Andante.

Ti., 2 Fl., Fg., 2 Vl., Va., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 865, Exp. 794: Partitura ms. (1 f. + 16 pp. – 30.4 cm.); partes ms.: Ti, Ob. 1º obl., Cl. 2º obl., Fg., Fg. obl., Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. 1ª obl., Va. 2ª obl., Ac. (Vn.), Ac. (Cb.), Ac.



Obs.: Según los inventarios de la Real Capilla de 1805 y 1827 esta lamentación debió formar parte de un juego de tres lamentaciones para el Viernes Santo de 1790 de las cuales la segunda y la tercera no se conservan.

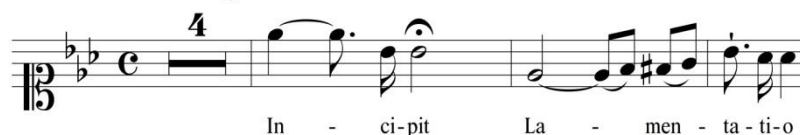
L0306: *Lamentación 1ª del Miércoles Santo a solo de tiple con violines, oboes, trompas, violas, fagot y bajos [«Incipit Lamentatio Jeremie prophete...»]*

1797 (renovada en 1806). Mib mayor. Andante Grave – Andante pausado – Allegro Moderado – Primo tempo.

Ti., 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., 2 Va., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 863, Exp. 779: Partitura ms. (1 f. + 25 pp. – 31 cm.); partes ms.: Ti, Ob. 1º, Ob. 2º, Fg., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. 1ª, Va. 2ª, Ac. (3)

Andante grave

L0307: *Lamentación 2ª del Miércoles Santo a solo de contra alto con violines, oboes, violas, fagot y bajo [«Vau. Et egressus est...»]*

1797 (renovada en 1806). Sib mayor. Andante pausado – Andante Grave – Andante – Andante
A., 2 Ob., Fg., 2 Vl., 2 Va., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 863, Exp. 780: Partitura ms. (1 f. + 20 pp. – 31 cm.); partes ms.: A., Ob. 1º, Ob. 2º o Cl., Fg. ob., Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. 1ª ob., Va. 2ª ob., Ac. (3).

Andante pausado

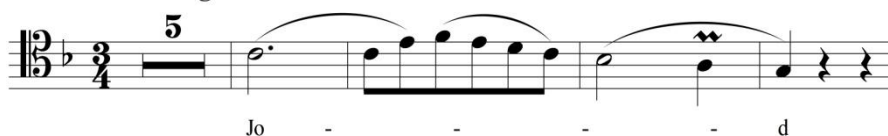
L0308: *Lamentación 3ª del Miércoles Santo a solo de tenor con violines, oboes, trompas, fagot y bajo [«Iod. Manum suam misit...»]*

1797 (renovada en 1806). Fa mayor. Andante Grave – Andante – Allegro Moderato – Tempo primo.

T., 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 863, Exp. 781: Partitura ms. (1 f. + 24 pp. – 31 cm.); partes ms.: T., Ob. 1º, Ob. 2º, Fg., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. (2), Ac. (3).

Andante grave

L0309: *Lamentación 1ª del Jueves Santo a solo de tiple con violines, flautas, trompas, violas, fagot y bajo [«De Lamentatione Jeremie prophete...»]*

1797 (renovada en 1806). Do menor. Andante Lento – Andante.

Ti., 2 Fl., Fg., 2 Tp., 2 Vl., 2 Va., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 860, Exp. 768: Partitura ms. (1 f. + 22 pp. – 31 cm.); partes ms.: Ti, Cl. 1º, Cl. 2º, Fg., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. 1ª obl., Va. 2ª obl., Ac. (4).

Andante Lento



Obs.: En una parte de acompañamiento consta la fecha de 1803. En las partes de tiple y clarinete y en cubierta de partitura consta: «Renovada en 1806».

L0310: *Lamentación 2ª del Jueves Santo a solo de contralto con violines, flautas, violas, fagot y bajo [«Lamed. Matribus suis dixerunt...»]*

1797. Sol menor. Andante pausado – Andante.

A., 2 Fl., Fg. obl., 2 Vl., 2 Va. obl., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 860, Exp. 769: Partitura ms. (1 f. + 18 pp. – 31 cm.); partes ms.: A., Fl. 1ª, Fl. 2ª, Fg. obl., Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. 1ª obl., Va. 2ª obl., Ac. (3).

Andante pausado



L0311: *Lamentación 1ª del Jueves Santo a solo de tiple con violines, oboes y violón solo [«De Lamentatione Jeremie prophete...»]*

1799. La menor. Largo cantabile – Andante.

Ti., 2 Fl., Fg., 2 Vl., Va., Vn., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 860, Exp. 771: Partitura ms. (1 f. + 16 pp. – 30.5 cm.); partes ms.: Ti., Ob. 1º, Ob. 2º, Fg., Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. (2), Vn solo, Ac. (3).

Largo cantabile



Obs.: En las partes de oboe de la fuente de AGP se indica la fecha de 1800, mientras que el título de la partitura indica «Renovada año de 1799», por lo que puede ser una reutilización de una lamentación más antigua.

L0312: *Lamentación 2ª del Jueves Santo a solo de contralto con violines, oboes, fagotes, violas obligadas y bajo [«Lamed. Matribus suis dixerunt...»]*

1799. Fa mayor. Andante – Andante.

A., 2 Fl., Fg., 2 Vl., 2 Va. obl., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 861, Exp. 772: Partitura ms. (1 f. + 14 pp. – 30.5 cm.); partes ms.: A.,

Ob. 1º, Ob. 2º, Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. 1ª obl., Va. 2ª obl., Ac. (4).



Obs.: El título de la partitura de la fuente de AGP indica «Renovada año de 1799», por lo que puede ser una reutilización de una lamentación más antigua.

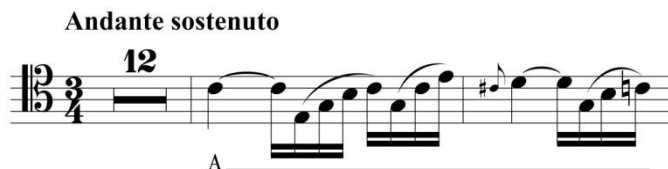
L0313: *Lamentación 3ª del Jueves Santo a solo de tenor con violines, clarinetes y bajón obligado* [«Aleph. Ergo vir videns...»]

1799. Do mayor. Andante sostenuto – Andante – Andante sostenuto.

A., 2 Fl., Fg., 2 Vl., 2 Va. obl., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 861, Exp. 773: Partitura ms. (1 f. + 16 pp. – 30.5 cm.); partes ms.: T., Cl. 1º, Cl. 2º, Fg. obl., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. (2), Ac. (4).



Obs.: El título de la partitura de la fuente de AGP indica «Renovada año de 1799», por lo que puede ser una reutilización de una lamentación más antigua.

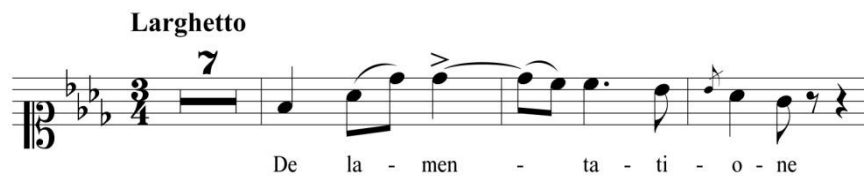
L0314: *Lamentación 1ª del Viernes Santo a solo de tiple con violines, oboes, fagot, violas y acompañamiento* [«De Lamentatione Jeremie prophete...»]

1803. Fa menor. Larghetto – Andante – Andante Lento – Andantino – Larghetto.

Ti., 2 Ob., Fg., 2 Vl., 2 Va., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 865, Exp. 798: Partitura ms. (1 f. + 16 pp. – 31 cm.); partes ms.: Ti., Ob. o Cl. 1º, Ob. o Cl. 2º, Fg., Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. 1ª, Va. 2ª, Ac. (3).



L0315: *Lamentación 2ª del Viernes Santo a solo de bajo con violines, oboes, trompas, fagot, viola y acompañamiento* [«Aleph. Quomodo obscuratum est...»]

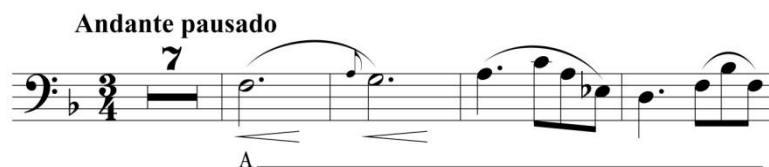
1803. Fa mayor. Andante pausado – Andante – Andante – Andante.

B., 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 865, Exp. 795: Partitura ms. (1 f. + 14 pp. – 31 cm.); partes ms.: B., Cl.

1º, Cl. 2º, Fg., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. (2), Ac. (4).



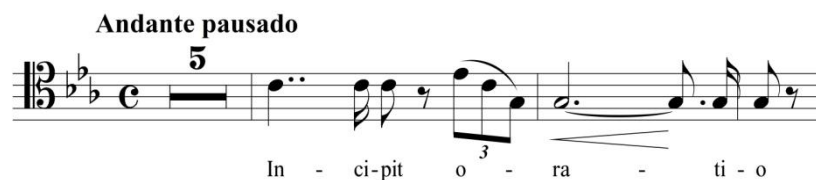
L0316: *Lamentación 3ª del Viernes Santo a solo de tenor con violines, oboeses, trompas, fagot, viola y acompañamiento [«Incipit oratio Jeremie prophete...»]*

1803 (renovada en 1806). Do menor. Andante pausado – Andante Lento.

T., 2 Ob., Fg. obl., 2 Tp. obl., 2 Vl., Va., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 865, Exp. 796: Partitura ms. (1 f. + 12 pp. – 31 cm.); partes ms.: T., Ob. 1º obl., Ob. 2º o Cl., Fg. obl., Tp. 1ª obl., Tp. 2ª obl., Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. (2), Ac. (4).



Obs.: El título de la fuente de AGP indica «Renovada año 1806».

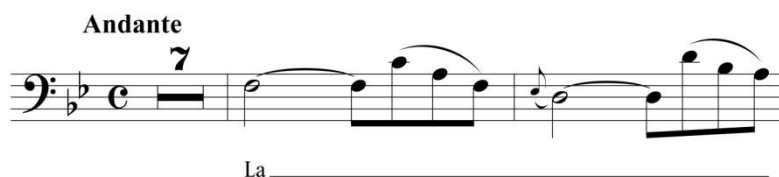
L0317: *Lamentación 2ª del Jueves Santo para voz de baritono con violines, oboes, trompas, viola, fagot y bajo [«Lamed. Matribus suis dixerunt...»]*

1806. Fa mayor. Andante – Andantino – Andante.

Bar., 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 864, Exp. 792: Partitura ms. (1 f. + 13 pp. – 31 cm.); partes ms.: Bar., Ob. o Cl. 1º, Ob. o Cl. 2º, Fg., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. (2), Ac. (3).



Obs.: El título de la fuente de AGP indica «Nota esta sirvió para el año de 1808».

L0318: *Lamentación 3ª del Jueves Santo a solo de tenor con violines, flautas, trompas, violas, fagot y bajo [«Aleph. Ego vir videns...»]*

S. f. (renovada año de 1806). Mi menor. Andante pausado – Andante lento – Andante.

T., 2 Fl., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Vn. obl., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 860, Exp. 770: Partitura ms. (1 f. + 22 pp. – 31 cm.); partes ms.: T., Ob. 1º, Ob. 2º, Fg., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. (2), Vn. obl., Ac. (3).



Obs.: Los inventarios de la Real Capilla de 1805 y 1827 indican un juego de tres lamentaciones del Jueves Santo de 1797, por lo que es posible que esta lamentación sea la tercera de ese año renovada en 1806.

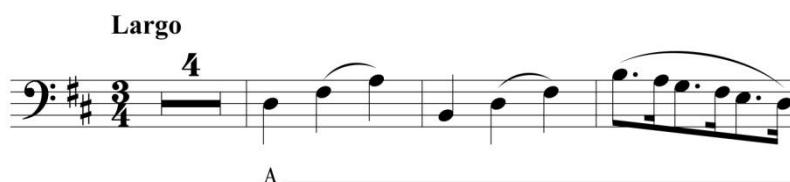
L0319: *Lamentación 2ª del Viernes Santo a solo de bajo con violines, flautas, violas, fagotes y bajo* [«Aleph. Quomodo obscuratum est...»]

S. f. (renovada año de 1806). Re mayor. Largo – Andante – Primo tempo.

B., 2 Fl., 2 Fg., 2 Vl., 2 Va., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 865, Exp. 799: Partitura ms. (1 f. + 15 pp. – 30 cm.); partes ms.: T., Ob. 1º, Ob. 2º, Fg. 1º, Fg. 2º, Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. 1ª, Va. 2ª, Ac. (3).



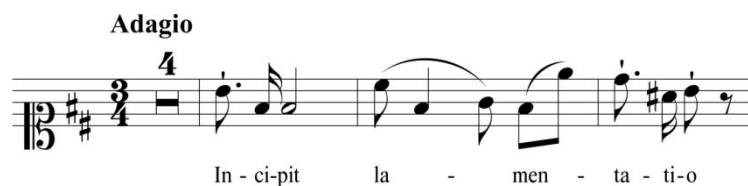
L0320: *Lamentación 1ª del Miércoles Santo a solo de tiple* [«Incipit lamentatio Jeremie prophete...»]

1807. Si menor. Adagio – Andante – Allegro agitato – Primo tempo.

Ti., 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 863, Exp. 785: Partitura ms. (1 f. + 16 pp. – 29 cm.); partes ms.: Ti., Ob. 1º, Ob. 2º, Fg., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. (2), Ac. (3).



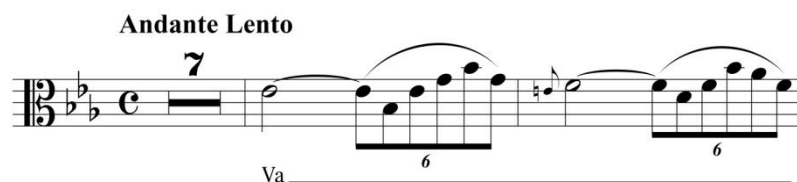
L0321: *Lamentación 2ª del Miércoles Santo a solo de contralto con violines, oboes, trompas, viola y fagot solo* [«Vau. Et egressus est...»]

1807. Mib mayor. Andante Lento – Larghetto.

A., 2 Ob., Fg. obl., 2 Tp., 2 Vl., Va., Vn., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 862, Exp. 777: Partitura ms. (7 ff. – 30.5 cm.); partes ms.: A., Ob. 1º, Ob. 2º, Fg. obl., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. (2), Vn., Ac. (2).



Obs.: Esta lamentación es una nueva versión de L0302, de 1789.

L0322: *Lamentación 3ª del Viernes Santo a solo de tenor con violines, oboes, trompas, viola y violón obligado* [«Incipit oratio Jeremie prophete...»]

1807. Si menor. Andante pausado – Larghetto – Andante pausado.

T., 2 Ob., 2 Tp., 2 Vl., Va., Vn. obl., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 865, Exp. 800: Partitura ms. (1 f. + 12 pp. – 30.5 cm.); partes ms.: T., Ob. 1º, Ob. 2º, Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. (2), Vn. obl., Ac. (3).



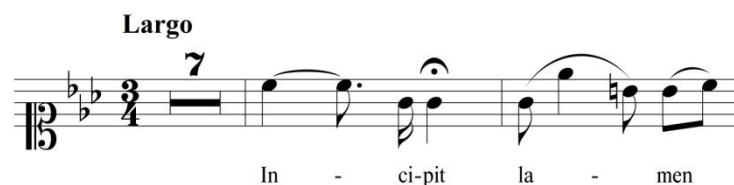
L0323: *Lamentación 1ª del Miércoles Santo a solo de tiple con violines, oboes, trompas, violas, fagot y bajo* [«Incipit lamentatio Jeremie prophete...»]

1808. Do menor. Largo – Allegro comodo – Largo.

Ti., 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., 2 Va., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 863, Exp. 782: Partitura ms. (1 f. + 16 pp. – 31 cm.); partes ms.: Ti., Ob. o Cl. 1º, Ob. o Cl. 2º, Fg., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. 1ª, Va. 2ª, Ac. (3).



Obs.: En partitura consta «Oboes», en partes figura el nombre tachado y sustituido por «Clarinete».

L0324: *Lamentación 2ª del Miércoles Santo a solo de alto con violines, oboes, violas, trompas obligadas, fagot y bajo* [«Vau. Et egressus est...»]

1808. Mib mayor. Andante Lento – Larghetto – Andante Lento.

A., 2 Ob. o 2 Cl., Fg. obl., 2 Tp. obl., 2 Vl., 2 Va., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 864, Exp. 786: Partitura ms. (1 f. + 14 pp. – 31 cm.); partes ms.: A., Ob. 1º, Ob. 2º o Cl., Fg. obl., Tp. 1ª obl., Tp. 2ª obl., Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. 1ª, Va. 2ª, Ac. (3).

Andante Lento

L0325: *Lamentación 1ª del Jueves Santo a solo de alto con violines, oboeses, violas, trompas, fagot y bajo [«De Lamentatione Jeremie prophete...»]*

1808. Re mayor. Larghetto – Andante – Larghetto – Larghetto.

A., 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., 2 Va., Vn., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 864, Exp. 791: Partitura ms. (1 f. + 13 pp. – 31 cm.); partes ms.: A., Ob. 1º, Ob. 2º, Fg., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. 1ª, Va. 2ª, Vn., Ac. (2).

Larghetto

Obs.: En partes de oboe consta «Oboe o Clarinete».

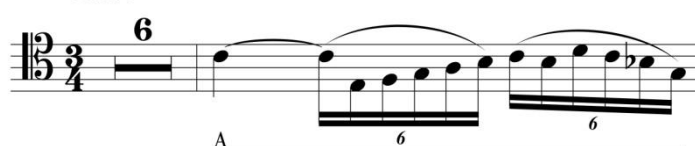
L0326: *Lamentación 3ª del Jueves Santo a solo de tenor con violines, oboe obligado, violas, trompas, fagot y bajo [«Aleph. Ego vir videns...»]*

1808. Do mayor. Grave, Andante, Grave.

T., 2 Ob. obl., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 865, Exp. 793: Partitura ms. (1 f. + 15 pp. – 31.5 cm.); partes ms.: T., Ob. 1º obl., Ob. 2º o Cl. 2º obl., Fg. obl., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. 1ª obl., Va. 2ª obl., Vn., Ac. (2).

Grave

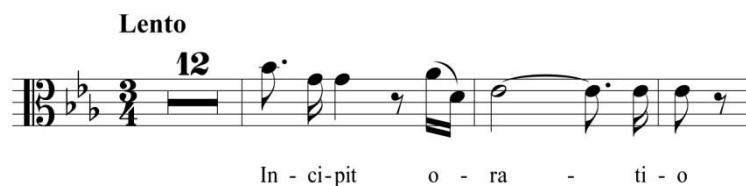
L0327: *Lamentación 3ª del Viernes Santo a solo de contralto a toda orquesta con trompa obligada [«Incipit oratio Jeremie prophete...»]*

1816. Mib mayor. Lento.

A., 2 Ob. o 2 Cl., Fg. obl., Tp. obl., 2 Vl., Va., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 865, Exp. 797: Partitura ms. (30 pp. – 31 cm.); partes ms.: A., Ob. 1º o Cl. 1º, Ob. 2º o Cl. 2º, Fg. obl., Tp. obl., Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. (2), Vn. y Cb., Ac. (2).



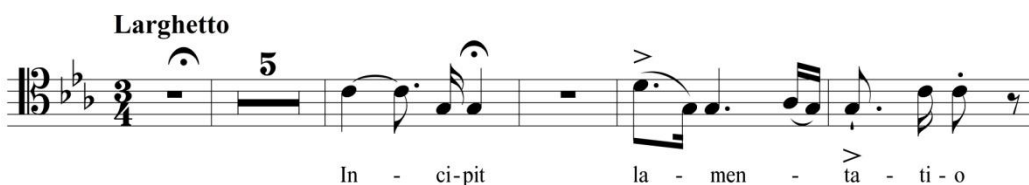
L0328: *Lamentación 1ª del Miércoles Santo a solo de tenor a grande orquesta obligada*
[«Incipit lamentatio Jeremie prophete...»]

1817. Do menor. Larghetto, Allegro agitato, Adagio, Primo tempo.

T., 2 Cl., Fg., 2 Tp., 2 Vl., 2 Va. obl., Vn., Cb., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 864, Exp. 788: Partitura ms. (1 f. + 22 pp. – 32 cm.); partes ms.: T., Ob. 1º o Cl. 1º, Ob. 2º o Cl. 2º, Fg., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. 1ª obl., Va. 2ª obl., Cb. y Vn., Ac. gral., Bc. rip. (2).



L0329: *Lamentación 2ª del Miércoles Santo a solo de contralto a grande orquesta obligada*
[«Vau. Et egressus est...»]

1817. Do mayor. Andante Larghetto, Larghetto, Primo tempo.

A., 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 864, Exp. 789: Partitura ms. (1 p. + 20 pp. – 32 cm.); partes ms.: A., Ob. 1º, Ob. 2º, Fg., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. (2), Ac. (2).



L0330: *Lamentación 3ª del Miércoles Santo a solo de baxo con violines, oboes (o clarinetes), trompas, violas, fagot y bajo* [«Jod. Manum suam misist...»]

(Renovada año de 1817). Sib mayor. Andante pausado, Allegro, Andante.

B., 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., 2 Va., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 864, Exp. 790: Partitura ms. (1 p. + 16 pp. – 30 cm.); partes ms.: B., Ob. 1º o Cl. 1º, Ob. 2º o Cl. 2º, Fg., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. 1ª obl., Va. 2ª obl., Ac. (3).

Andante pausado

Obs.: Con una tinta distinta, está incluida la aclaración en la portada «o clarinet[e]s» junto con los oboes, la indicación «para oboe o» en las partes de clarinete y la denominación de «obligada» en las partes de viola.

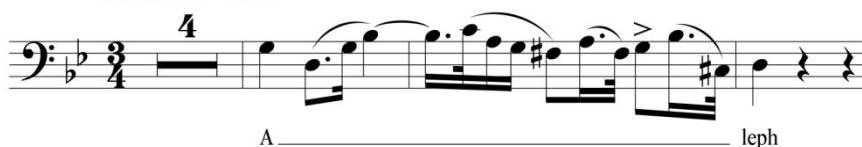
L0331: *Lamentación 2ª del Viernes Santo a solo de bajo con toda orquesta obligada* [*«Aleph. Quomodo obscuratum est...»*]

1825. Sol menor. Andante Lento, Andante, Allegro, Andante Lento.

B., 2 Ob. o 2 Cl., Fg. obl., 2 Tp., 2 Vl., 2 Va., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 858, Exp. 760: Partitura ms. (1 f. + 28 pp. – 32.5 cm.); partes ms.: B., Ob. 1º o Cl. 1º, Ob. 2º o Cl. 2º, Fg. obl., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. 1ª, Va. 2ª, Bc. gral., Ac. rip. (2).

Andante Lento

L0332: *Lamentación a solo 3ª del Jueves con violines, flautas, viola y violón obligado* [*«Aleph. Ego vir videns...»*]

S.f. Do menor. Andante Larghetto.

T., 2 Fl., 2 Vl., Va., Vn.

Fuentes:

ACM, Sig. 125-6: Partes ms.: T., 2 Fl., 2 Vl., Va., Vn.

Andante Larghetto

Obs.: Los inventarios de la Real Capilla de 1805 y 1827 indican un juego de tres lamentaciones del Jueves Santo de 1797, por lo que es posible que esta lamentación sea la tercera de ese año.

L0333: *Lamentación a dúo 2ª del Jueves con violines, flautas, viola y acompañamiento* [*«Lamed. Matribus suis dixerunt...»*]

S. f. Sol menor. Andante amoroso, Andante, Andante, Despacio, Andante amoroso, Al mismo aire.

Ti., T., 2 Fl., 2 Vl., Va., Ac.

Fuentes:

AMG, N° 438 - leg. 3-13: Partes ms. (7, 180 x 250 mm.): Fl. 1ª, Fl. 2ª, Vl. 1º, Vl. 2º, Va. alto, Ac. (2).

ACSA, Cj. 5048 n° 23: Partitura ms.



Obs.: La fuente del Monasterio de Guadalupe no contiene las partes de vocales. La parte de viola está indicada como *alto viola*, y utiliza tesitura alta, en clave de Sol.

L04: Letanías

L0401: *Letanía de Nuestra Señora, a 8, con violines, oboes y trompas [«Kyrie eleison...»]*

1782. Sol mayor. Allegro, Andante Larghetto, Allegro, Allegro.

Coro I (SSAT), Coro II (SATB), 2 Ob., Bj., 2 Tp., 2 Vl., Vn., Cb., Ar., Org.

Fuentes:

RB, MUS-MD-C-14 (2) (procedente del Monasterio de las Descalzas Reales): Partes ms. (25): Coro I: Ti. 1º, Ti. 2º, A., T., Coro II: Ti. (2), A. (2), T. (2), B. (2); Ob. 1º, Ob. 2º, Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (2), Vl. 2º (2), Cb., Ar. y Vn. (1), Org., Bj., para regir.

AMM, sig. AM 3167: Partes ms.: Coro II: B., Ob. 1º, Ob. 2º, Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º, Vl. 2º, Vn., Cb., Org.

Allegro



Obs.: Al final de las partes de RB: «Agosto de 1782».

L0402: *Letanía de la Virgen a 8 con violines, oboes y trompas [«Kyrie eleison...»]*

1789. Sol mayor. Allegro.

Coro I (SSAT), Coro II (SATB), 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Ac., Org.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 860, Exp. 766: Partitura ms. (1 f. + 44 pp. / 1 a 44 – 31.5 cm.); partes ms.: Coro I: Ti. 1º, Ti. 2º, A., T., Coro II: Ti. (4), A. (4), T. (4), B. (4); Ob. 1º, Ob. 2º, Fg., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. (2), Ac. (2), Ac. rip. (2), Org.

Allegro



Obs.: Obra contenida en el mismo volumen que la *Salve Breve* L1004.

L0403: *Letanía de los Santos a 8 para las Cuarenta Horas* [«Kyrie eleison...»]

1804. Re menor. Allegro.

Coro I (SSAT), Coro II (SATB), Vn, Cb., Ac., Org.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, C^a 859, Exp. 764: Partitura ms. (1 f. + 24 pp. / 1 a 24 – 32 cm.); partes ms.: Coro I: Ti. 1º, Ti. 2º, A., T., B., Coro II: Ti. (4), A. (4), T. (4), B. (3); Vn. y Cb. (2), Ac. rip. (2), Org.

Allegro

Ky - ri - e e - lei - son

Obs.: Obra contenida en el mismo volumen que el *Pange Lingua* L0203.**L0404:** *Letanía de María Santa breve, a 7 a toda orquesta* [«Kyrie eleison...»]

1820. Do menor. Allegretto, Allegro

Coro I (SAT), Coro II (SATB), Fl., 2 Cl., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Ac., Org.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, C^a 862, Exp. 775: Partitura ms. (1 f. + 2º ff. num. / 1 a 20 – 30.5 cm.); partes ms.: Coro I: Ti., A., T., Coro II: Ti. (4), A. (4), T. (4), B. (4); Fl., Cl. 1º, Cl. 2º, Fg., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. (2), Ac. (3), Org.

Allegretto

Ky - ri-e e - le - i - son

Obs.: Obra contenida en el mismo volumen que la *Salve* L1003.**L05:** *Misas***L0501:** *Misa a 8 dedicada a la Excelentísima Señora Condesa de Benavente*

1780.

Obs.: Obra mencionada en AHNN, Osuna, Cartas, leg. 389-27 e inventario del archivo de música de la Condesa-Duquesa de Benavente, AHNN, Osuna, Cartas, leg. 392-15. Se cantó el 1 de octubre de 1780.

L0502: *Misa breve a 8 con violines, oboes, fagot, viola, trompas, sobre los dos himnos «O Gloriosa Virginum» y «Ave Maris Stella»* [«Kyrie eleison...»]

1788. Re menor. Kyrie: Andante Larghetto, Allegro. Gloria: Allegro. Credo: Allegro, Adagio, Allegro. Sanctus: Allegro. Agnus Dei: Allegro.

Coro I (SSAT), Coro II (SATB), 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Vn., Ac., Org.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, C^a 857, Exp. 757: Partitura ms. (1 f. + 87 pp. – 32 cm.); partes ms.: Coro I: Ti. 1º, Ti. 2º, A., T.; Coro II: Ti. (4), A. (4), T. (4), B. (3); Ob. 1º, Ob. 2º, Fg., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. (2), Vn. 1º, Cb. 1º, Ac. rip. (2), Org.

ACM, Sig. 215-2,8: Partes ms. (43)

Andante Larghetto



Obs.: Título tomado de la fuente de AGP. En ACM el título es: *Misa/ a dos coros/ con todo Instrumental/ bajo el tema de los Himnos de la Virgen/ por el señor Josef Lidón/ en... 1788.*

L0503: *Misa breve a 8 con violines, oboes y clarines sobre los dos himnos «Sacris solemniis» y «Pange Lingua» [«Kyrie eleison...»]*

1789. Do mayor. Kyrie: Andante majestuoso, Allegro; Gloria: Allegro; Credo: Allegro, Andante Larghetto, Allegro; Sanctus: Allegro; Agnus Dei: Allegro.

Coro I (SATB), Coro II (SATB), 2 Ob., 2 Cla., 2 Vl., Va., Vn., Cb. y Org.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, C^a 856, Exp. 756: Partitura ms. (1 f. + 103 pp. – 32 cm.); partes ms.: Coro I: Ti., A., T., B.; Coro II: Ti. (4), A. (4), T. (4), B. (3); Ob. 1º, Ob. 2º, Cla. 1º, Cla. 2º, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. (2), Vn. obl., Ac. rip. (2), Ac, Org.

Andante majestuoso



L0504: *Misa breve a 4 voces con lleno de ripienos: Domine, exaudi Orationem meam [«Kyrie eleison...»]*

1797. Mib mayor. Kyrie: Andante Lento; Gloria: Allegro; Credo: Allegro, Adagio, Allegro; Sanctus: Allegro; Agnus Dei: Allegro.

Coro I (SATB), Coro II (SATB), 2 Ob., 2 Tp., 2 Vl., Va., Vn., Cb., Org.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, C^a 853, Exp. 750: Partitura ms. (1 f. + 94 pp. – 31.5 cm.); partes ms.: Coro I: Ti., A., T., B.; Coro II: Ti. (3), A. (3), T. (3), B. (3); Ob. 1º, Ob. 2º, Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. (2), Vn. rip., Vn. cont., Ac., Ac. rip., Org.

ADCO, Sig. 12/4: Partitura ms. (51 f.); partes ms.: Coro I: Ti., A., T., B.; Coro II: Ti. (3), A. (3), T. (3), B. (3); Ob. 1º, Ob. 2º, Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º, Vl. 2º, Ac. cont., Org. 2º coro.

Andante Lento



Obs.: La fuente de AGP incluye la fecha de 28 de octubre de 1797 junto a la firma del autor. La parte de acompañamiento continuo de ADCO es una reducción instrumental con la indicación «órgano p[ar]a q[uan]do no haya / instrument[o]s».

L0505: *Misa a 8 con violines, oboes, trompas, viola, fagot y bajo Laudate Dominum [«Kyrie eleison...»]*

1806. Sib mayor. Kyrie: Largo. Gloria: Andante, Allegro, Andante Larghetto, Allegro. Credo: Allegro, Largo, Allegro. Sanctus: Allegro. Agnus Dei: Allegro.

Coro I (SATB), Coro II (SATB), 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Ac., Org.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, C^a 866, Exp. 801: Partitura ms. (1 f. + 106 pp. – 31.6 cm.); partes ms.: Coro I: Ti., A., T., B.; Coro II: Ti. (4), A. (4), T. (4), B. (4); Ob. 1º, Ob. 2º, Fg., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. (2), Vn. rip., Ac. gral. (2), Ac. rip., Org.

Largo



Obs.: La fuente de AGP incluye al final la fecha de 8 de enero de 1806.

L0506: *Misa a 8 con violines, oboes y trompas [«Kyrie eleison...»]*

S.f. Sib mayor. Kyrie: Andante, Allegro ayroso, Adagio. Credo: Allegro, Andante Moderato, Allegro Moderato, Allegro airoso. Sanctus: Allegro. Agnus: Allegro.

Fuentes:

RCSMM, sig. M-61: Partes ms. (3): Coro I: T., Ob. 2º, Tp. 1ª.

Andante



Obs.: Incipit obtenido de la única parte vocal disponible. La fuente de RCSMM está incompleta con solo las tres partes indicadas en donde no se incluye la fecha ni más información sobre la instrumentación. Ninguna parte incluye Gloria. En portada de partes: «R-58-128 / 23-enero-1990». Es posible que se trate de la misa L0501.

L06: Oficios de difuntos

L0601: *Oficio de difuntos [«Regem cui omnia...»]*

1821-1824. Fa mayor. Invitatorio: Andante Lento. Salmo *Venite exsultemus Domino*: Andante, Al mismo aire, Al mismo aire, Largo, Andante, Larghetto, Andante, Largo, Andantino, Primo tempo. Salmo *Domine ne in furore*: Allegro Moderato. Lectio 1ª *Parce mihi*: Larghetto; Lectio 2ª *Tedet animam meam*: Andante Lento.

Coro I (SATB), Coro II (SATB), 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Tp., 2 Vl., 2 Va., Ac., Org.

Fuentes:

AGP, Sección Real Capilla, C^a. 861, Exp. 774: Partitura ms. (1 f. + 103 pp. – 32.5 cm.); partes ms.: Coro I: Ti., A., T., B.; Coro II: Ti. (4), A. (4), T. (4), B. (4); Fl. 1^o, Fl. 2^o, Cl. 1^o, Cl. 2^o, Fg. 1^o, Fg. 2^o, Tp. 1^a, Tp. 2^a, Vl. 1^o (3), Vl. 2^o (3), Va. 1^a, Va. 2^a, Ac., Ac. rip. (2).

Andante Lento



Obs.: El Invitatorio y la segunda lección tienen fecha de 1824, mientras que el salmo *Domine ne in furore* y la primera lección indican 1821.

L07: Oratorios y cantatas

L0701: *Oratorio a Santa Bárbara, a 4, con violines, oboes, flautas, viola y trompas* [«Maravilloso asombro...»]

1775. Sib mayor. 1^a Parte: *Maravilloso asombro*: Allegro brioso; *El Cielo y la Tierra con luces y flores*: Allegro non molto; ¡Oh! ¡Sumo Bien! (rec.); *Quien camina en noche oscura*: Andante maestoso; *Todo es admiración* (rec.); *Si agricultor airoso*: Allegretto; *Ya Barbara contempla los favores* (rec.); *Dulcemente se ve herida*: Andante larghetto espressivo; *Esa señal que amante el buril* (rec.); *Haga salva lo acorde a mi contento*: Despacio majestuoso; *Mira como se enlaza*: Allegretto; *Admirada Señor*: (rec.); *Jamás, Bárbara, dejes por Marciano*: Larghetto; *Las lucientes antorchas*: Andante larghetto; 2^a Parte: *Cuidadoso de Dios* (rec.); *Va el bello gusano*: Andante espressivo; *A quien asalta dioses soberanos*: Allegro; *Ya no temo la cadena*: Lento cantabile, Andante; *Nuevamente indignado*: Allegro con brio; *Como nave después de tormenta*: Lento cantabile, Allegro; *Dime Bárbara infiel* (rec.); *No permitas, mi amado*: Andante Lento; *Muriendo, aleve*: Allegro brioso; *Un rayo de la esfera* (rec.); *No temas borrascas*: Allegro.

SSAB, 2 Fl., 2 Ob., 2 Tp., 2 Vl., Va., Vc., Ac.

Fuentes:

RB, MUS_MSS_0682: Partitura ms. (125 f.; 23 x 30 cm)

RCSMM, M-60: Partes ms. (2): Va., Tp. 2^a (32+14 pp., 21 cm.)

Biblioteca de Castilla-La Mancha / BPE en Toledo, Sig. 4-23096 (10): Libreto: *Oratorio que se ha de cantar en el Real Colegio de su Magestad al Iris de Paz, la gloriosa Virgen, y martyr Santa Bárbara, como patrona, y titular, en el día 4 de diciembre de este año de 1775 / Puesto en música por Josef Lidón, organista de la Real Capilla, Maestro de dicho Colegio*. (24 p., 21 cm.)

Allegro brioso



Obs.: La fuente de RB no contiene indicación de autoría ni de fecha. Las partes conservadas en la Biblioteca del RCSMM fechan la obra en 1775 e indican como autor de la misma a José Lidón. El libreto muestra que esta obra está destinada a ser interpretada por voces de los colegiales del Real Colegio de Niños Cantores de Madrid. En fuente de RCSMM, en portada de las dos partes: «R-58-127 / 23-enero-1990».

L0702: Oratorio Sacro al Santísimo Sacramento

S.f. (anterior a 1804).

Obs.: Obra mencionada en *Diario de Madrid* (Lunes 16 de julio de 1804, p. 4).

L0703: Cantata sacra a cuatro voces y grande orquesta, traducción del salmo 17 Diligam te Domine en idioma italiano por el Juris-Consulto Saverio Matey y puesto en musica por D. Jose Lidón, maestro de la Real Capilla de S.M.C.

S. f. [desde 1805]. Mi b mayor. Parte 1ª: *Io t'amo e t'ameró* (cuatro): Larghetto maestoso; *Basta, che all'arpa* (rec. ac.); *Correa, correa la barbara* (aria): Allegro spiritoso; *Che far potea cosí battuto?* (rec. ac.): Largo assai; *Nell'affanno, e nel periglio* (aria); *Si queste voci rispettose* (scena): Adagio – Largo – Allegro strepitoso – Adagio – Allegro – Adagio – Allegro assai; *Che sarà? Qual cupo suono* (aria): Largo – Allegro; *Allor le sue piú aguzze* (scena): Andante larghetto – Allegro agitato – Adagio – Allegro; *Ed ecco un zeffino* (aria): Allegretto, *Cosí si curo, e franco lungi* (rec.): Largo; *Grazie al mio Dio* (rec.); *Ah! Che m'ama il mio Signore* (dúo); Parte 2ª: *Sei pur giusto - Dell'empio no, non è* (rec. y aria): Andante – Largo – Largo – Allegro spiritoso; *Fra l'ombre incerte* (rec.): Adagio; *Che teme il giusto?* (aria): Adagio non molto – Allegro comodo; *V'è rifugio* (scena): Andante larghetto – Allegro – Larghetto – Allegro – Andante; *Dunque di nuovo all'armi* (aria): Allegro moderato; *Dell'immortal vittoria* (rec.): Larghetto; *A dispetto vedranno signore* (aria): Allegro spiritoso – Adagio – Allegro spiritoso; *Viva id Dio* (Coro final): Allegro spiritoso.

SATB, 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Ac.

Fuentes:

BHM, Mus 693-12: Partitura ms. (101 h. – 22 x 33 cm.)

Larghetto maestoso**L0704: Salmo de David «Oye Señor mi súplica» con acompañamiento de fortepiano [«Oye Señor mi súplica...»]**

S.f. Si menor. Larghetto, Allegro, Andante, Recitado, Andante, Andantino, Andante, Recitado, Andante expresivo, Andantino, Recitado, A tiempo justo, Recitado, Andante, Allegro.

Ti., Pf.

Fuentes:

BNE, sig. MP/3176/4: Partitura ms. (35 p., 22 x 30 cm.)

Ediciones:

ANGULO DÍAZ, RAÚL: *José Lidón (1478-1827): Salmo de David "Oye, Señor mi súplica"*. Santo Domingo de la Calzada: Catedral de Filosofía de la Música, Fundación Gustavo Bueno, Serie Partituras / Colección Ars Hispana, 2011.

Larghetto

L08: Responsorios

L0801: *Responso a San Miguel para voz de bajo con acompañamiento de violón [«Stetit angelus...»]*

1806. Fa mayor. Andante majestuoso, Allegro Moderato.

B., Ac.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, C^a 869, Exp. 807: Partitura ms. (1 f. + 3 pp. – 31 cm. apais.); partes ms.: B., Ac., Vn.



Obs.: El título es el dado por Lidón en la primera página. Existe una cubierta con el título: «Motete a solo para la oposición de bajo con acompañamiento de violón». Incluye además el borrador de la partitura de Lidón.

L0802: *Responso para la oposición de contralto con viola obligada y acompañamiento [«Verbum caro factum»]*

1804.

Obs.: Obra desaparecida pero recogida en los inventarios de la Real Capilla de 1805 y 1827.

L09: Salmos

L0901: *Miserere a 8 voces solas [«Miserere mei Deus...»]*

1769. Do mayor. Largo, Al mismo aire todos los versos.

Coro I (SSAT), Coro II (SATB), Ac. (Vn.)

Fuentes:

AGP, Real Capilla, C^a 858 Exp. 759: Partitura ms. (1 p. + 18 pp. – 32 cm. apais.); partes ms.: Coro I: Ti. 1^o, A., T.; Coro II: Ti., A., T., B.; Vn., Ac.



Obs.: El manuscrito de AGP consta como «borrador».

L0902: *Miserere*

1789.

Obs.: Obra mencionada en los inventarios de la Real Capilla de 1805 y 1827 (BNE, M762, fols. 178-178v y 213-213v). También en SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la Música Española...*, p. 297.

L0903: *Miserere a 4 y 8 voces sin instrumentos [«Miserere mei Deus...»]*

1802. Mib mayor. Aire patético.

Coro I (SATB), Coro II (SATB), Ac. (Vn.)

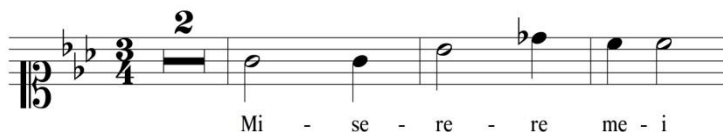
Fuentes:

AGP, Real Capilla, C^a 855, Exp. 755: Partitura ms. (15 pp. – 30 cm.); partes ms. (9): Coro I: Ti., A., T., B.; Coro II: Ti., A., T., B.; Vn.**Aire patético****L0904:** *Miserere a 4 (alternando entre dos coros a versos con acompañamiento de dos trompas, dos flautas, fagot y violón) [«Miserere mei Deus...»]*

1806. Mib mayor. Aire patético.

Coro I (SATB), Coro II (SATB), 2 Fl., Fg., 2 Tp., Ac. (Vn.)

Fuentes:

AGP, Real Capilla, C^a 855, Exp. 754: Partitura ms. (9 ff. – 31 cm.); partes ms.: Coro I: Ti., A., T., B.; Coro II: Ti., A., T., B.; Cl. 1^a, Cl. 2^a, Fg., Tp. 1^a, Tp. 2^a, Vn.**Aire patético**

Obs.: La fuente de AGP indica en portada: «[...] y podrá cantarse con solo el Violón omitiendo los compases de espera, en la entrada de cada verso». Además, al final de la partitura, se indica: «finis día 24 de febrero 1806». Las partes de clarinete eran las originales de flauta, apareciendo tachada la indicación para flauta.

L0905: *Miserere a dos coros, con flautas, trompas, fagotes y violón [«Miserere mei Deus...»]*

1815. Do mayor. Aire lento

Coro I (SSAT), Coro II (SATB), 2 Fl., 2 Fg., 2 Tp., Ac. (Vn.)

Fuentes:

AGP, Real Capilla, C^a 857, Exp. 758: Partitura ms. (1 f. +18 pp. – 31,3 cm.); partes ms.: Coro I: Ti. 1^o, Ti. 2^o, A., T.; Coro II: Ti., A., T., B.; Cl. 1^a, Cl. 2^a, Fg. 1^o, Fg. 2^o, Tp. 1^a, Tp. 2^a y Vn.**Aire lento**

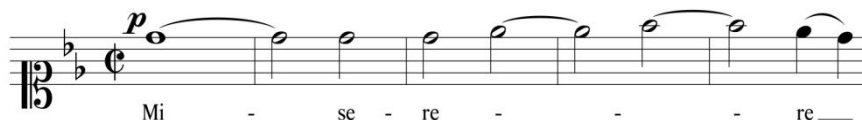
L0906: *Miserere a cuatro voces solas con acompañamiento de violón [«Miserere mei Deus...»]*

S.f. Sib mayor.

SATB, Vn.

Fuentes:

AMG, N° 439 - leg. 6-9: Partitura ms. (incompleta – 310 x 215 mm.); partes ms.: Ti, A., T., B., Ac.



L0907: *Miserere a cuatro voces [«Miserere mei Deus...»]*

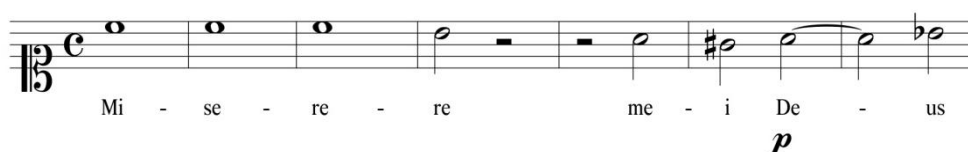
S.f. Do mayor. Despacio, Andante, Despacio, Despacio, Airosito, Despacio.

SATB, Vn.

Fuentes:

ASA, sig. Ms. 312: Partes ms. (5, 21,5 x 31 cm.): Ti, A., T., B., Ac.

Despacio



Obs.: La atribución a José Lidón es dudosa, ya que en las partes del Santuario de Arantzazu no aparece ninguna indicación de autoría. La fuente contiene un folio moderno indicando un título y el autor nombrado como «Lidón». Aparece la referencia a Lidón en la ficha clasificatoria de Fr. Luis de Basabe, que hace una catalogación del archivo hacia 1930¹⁰.

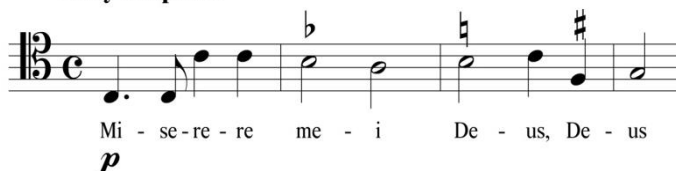
L0908: *Miserere a cuatro [«Miserere mei Deus...»]*

S.f. Do mayor. Muy despacio.

Fuentes:

ASA, sig. Ms. 313: Partes ms. (2, 21 x 30,5 cm.): T., B.

Muy despacio



Obs.: La atribución a José Lidón es dudosa, ya que la fuente del Santuario de Arantzazu solo es un bifolio con las partes de tenor y bajo en la cual, tras el título al comienzo de la partitura, solamente indica «Lidón». En el mismo archivo se conserva alguna otra obra de José Lidón.

¹⁰ BAGÜÉS, Jon: *Catálogo del antiguo archivo musical del Santuario de Arantzazu*. Guipúzcoa: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979, p. 148.

L0909: *Beatus vir a 8 voces con violines, oboes, trompas, viola y acompañamiento [«Beatus vir...»]*

S.f. Mi menor. Despacio

Coro I (SSAT), Coro II (SATB), 2 Ob., 2 Tp., 2 Vl., 2 Va., Vc., Cb., Org., Ac.

Fuentes:

ACSA, sig. Cj. 5048 n° 22: Partitura ms.; partes ms.: Coro I: Ti., Ti., A., T.; Coro II: Ti., A., T., B.; Ob. 1º, Ob. 2º, Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º, Vl. 2º, Va. alto, Vc., Cb. y Org.



Obs.: Título tomado de la parte de trompa primera.

L0910: *Dixit Dominus a 8 con violines, oboes y trompas [«Dixit Dominus...»]*

S.f. Do mayor. Allegro con brio; Gloria: Despacio, Allegro con brio.

Coro I (SSAT), Coro II (SATB), 2 Ob., 2 Tp., 2 Vl., Va., Ac.

Fuentes:

ACCR, sig. 5/11: Partitura ms.

ACCR, sig 5/2: Partes ms.: Coro I: Ti., Ti., A., T.; Coro II: Ti., A., T., B.; Ob. 1º, Ob. 2º, Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º, Vl. 2º, Ac.



Obs.: Las partes de oboes no son plenamente coincidentes con la partitura.

L10: Salves

L1001: *Salve a 6 con violines (Breve) [«Salve Regina...»]*

1767. Do menor. Andante amoroso, Andante, Andante majestuoso, Andante.

Coro I (SA), Coro II (SATB), 2 Vl., Ac.

Fuentes:

AMG, N° 435 - leg. 21-35: Partes ms. (9; 220 x 300 mm.): Coro I: Ti., A., Coro II: Ti., A., T., B., Vl. 1º, Vl. 2º, Ac.



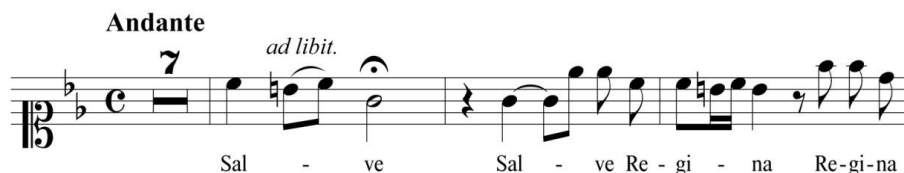
L1002: *Salve a 5 con violines y oboes [«Salve Regina...»]*

1770. Do menor. Andante, Andantino, Andante, Despacio.

Coro I (S), Coro II (SATB), 2 Ob., 2 Vl., Ac.

Fuentes:

AMG, N° 436 - leg. 21-34: Partes ms. (11; 250 x 350 mm.): Coro I: Ti., Coro II: Ti., A., T., B., Ob. 1°, Ob. 2°, Vl. 1°, Vl. 2°, Ac. gral. (2).



L1003: *Salve a 8 con oboes y trompas [«Salve Regina...»]*

1782. Mi b mayor. Allegro spiritoso (Sinfonía), Larghetto, Allegretto, Allegro comodo (Fuga), Andante larghetto, Larghetto.

Coro I (SATB), Coro II (SATB), 2 Ob., Bj., 2 Tp., 2 Vl., Vn., Ar., Org.

Fuentes:

RB, MUSS-MD-C-3 (4) [procedente del Monasterio de las Descalzas Reales]: Partes ms.: Coro I: Ti., A., T., B., Coro II: Ti. (2), A. (2), T. (2), B. (2), Ob. 1°, Ob. 2°, Bj., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1° (2), Vl. 2° (2), Ar. y Vn. (2), Org., Para regir.

AMM, Sig. AM 3400: Partes ms.: Coro I: Ti., A., T., B., Coro II: Ti. (2), A. (2), T. (2), B. (2), Ob. 1°, Ob. 2°, Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1° (2), Vl. 2° (2), Vn., Cb., Org.

Sinfonía:

Allegro spiritoso



Salve:

Larghetto



Obs.: La fuente de RB incluye una «Sinfonía para antes de la Salve», pero no consta en la fuente de AMM.

L1004: *Salve breve a 5 de tenor; con violines, oboes, viola y baso [«Salve Regina...»]*

1789. Sol menor. Andante sostenuto, Allegro, Andante sostenuto.

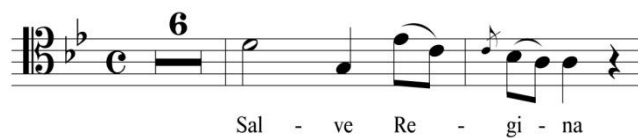
S., Coro (SATB), 2 Ob., Fg., 2 Vl., Va., Ac., Org.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 860, Exp. 767: Partitura ms. (1 f. +16 pp. / 45 a 60 – 31,5 cm.); partes ms.: Ti., Coro: Ti. (6), A. (5), T. (4), B. (4), Ob. 1°, Ob. 2°, Fg., Vl. 1° (3), Vl. 2° (3), Va. (2),

Ac. (2), Ac. rip. (2), Org.

Andante sostenuto



Obs.: Obra contenida en el mismo volumen que la Letanía de la Virgen L0402.

L1005: *Salve a 7 voces, con toda orquesta obligada [«Salve Regina...»]*

1820. Fa menor. Larghetto, Allegretto, Andante, Primo tempo.

Coro I (SAT), Coro II (SATB), Ob. solo, 2 Cl., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Ac., Org.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, C^a 862, Exp. 776: Partitura ms. (1 f. +16 ff. num. / 21 a 28 – 30,5 cm.); partes ms.: Coro I: Ti., A., T., Coro II: Ti. (4), A. (4), T. (4), B. (4), Ob., Cl. 1º, Cl. 2º, Fg., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. (2), Ac. (3), Org.

Larghetto



Obs.: En la última p. mus. de la fuente de AGP se indica: «fin. Día 18 Nobre. Año 1820. Mro. Lidón/ [rúbrica]». Obra contenida en el mismo volumen que la Letanía de la Virgen L0404.

L11: Secuencias

L1101: *Secuencia del Corpus a 8 con violines, oboes y trompas [«Lauda Sion...»]*

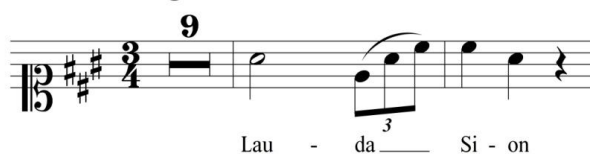
1805. La mayor. Allegro – Allegro spiritoso (Alleluya).

Coro I (SSAT), Coro II (SATB), 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Ac., Org.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, C^a 868, Exp. 804: Partitura ms. (1 f. +44 pp. – 31,5 cm.); partes ms.: Coro I: Ti. 1º, Ti. 2º, A., T., Coro II: Ti. (3), A. (4), T. (4), B. (4), Ob. 1º, Ob. 2º, Fg., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va., Vn. cont., Vn. rip., Ac., Ac. rip., Org.

Allegro



L1102: *Secuencia de Corpus a 8 con violines, oboes, trompas, clarines, violas, fagot y bajo [«Lauda Sion...»]*

1807. Do mayor. Allegro brillante – Allegro (Alleluya).

Coro I (SSAT), Coro II (SATB), 2 Ob., 2 Tp., 2 Cla., 2 Vl., 2 Va., Fg., Ac., Org.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, C^a 858, Exp.762: Partitura ms. (1 f. +40 pp. – 31,8 cm.); partes ms.: Coro I: Ti. 1^o, Ti. 2^o, A., T., Coro II: Ti. (4), A. (4), T. (4), B. obl., B. (3), Ob. 1^o, Ob. 2^o, Fg., Tp. 1^a, Tp. 2^a, Cla. 1^o, Cla. 2^o, Vl. 1^o (3), Vl. 2^o (3), Va. 1^a, Va. 2^a, Ac. gral. (2), Ac. rip. (2), Org.

Allegro brillante



Obs.: En la última p. mus. de la fuente de AGP: «Dia 27 de Abril 1807».

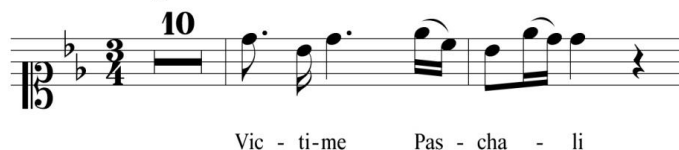
L1103: *Secuencia de Resurrección a 8 con todo instrumentos [«Victime Paschali...»]*

1808. Si b mayor. Allegro brillante – Allegro (Alleluya)

Coro I (SATB), Coro II (SATB), 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., 2 Va., Ac., Org.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, C^a 868, Exp. 803: Partitura ms. (1 f. +23 pp. – 31,6 cm.); partes ms.: Coro I: Ti., A., T., B., Coro II: Ti. (4), A. (4), T. (4), B. (3), Ob. 1^o, Ob. 2^o, Fg., Tp. 1^a, Tp. 2^a, Vl. 1^o (3), Vl. 2^o (3), Va. 1^a, Va. 2^a, Ac. (2), Ac. rip. (2), Org.

Allegro brillante*L12: Villancicos*

L1201: Villancico general a Nuestra Señora a 8 con violines, oboes obligados y trompas
[«Albricias que María...»]

1773. Re mayor. Estribillo: Allegro. Coplas: Despacio, Allegro.

Coro I (SSAT), Coro II (SATB), 2 Ob. obl., Bj., 2 Tp., 2 Vl., Ac., Org.

Fuentes:

RB, MUSS-MD-93 (9) [procedente del Monasterio de las Descalzas Reales]: Partes ms.: Coro I: Ti., A., T., B., Coro II: Ti. (2), A. (2), T. (2), B. (2), Ob. 1º obl., Ob. 2º obl., Bj., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Vn., Cb., Ac. Gral., Org.

Allegro

L1202: *Villancico de los Santos Inocentes a 5 voces con violines, oboes, fagotes, trompas y clarín [«Alerta, alerta, compañeros...»]*

1789. Re mayor. Allegro, Andante Larghetto, Allegro. Pastorela: Andantino, Allegretto, Allegro, Andantino.

SSSAT, B. obl., 2 Ob. obl., 2 Fg. obl., 2 Tp. obl., Cla. obl., 2 Vl., 2 Va. obl., Vn., Ac., Org.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, C^a 862, Exp. 778: Partitura ms. (pp. mus. 31 – 32.5 cm. apais.); partes ms.: T., B. obl., Ob. 1^o obl., Ob. 2^o obl., Fg. 1^o obl., Fg. 2^o obl., Tp. 1^a obl., Tp. 2^a obl., Cla. obl., Vl. 1^o (3), Vl. 2^o (3), Va. 1^a obl., Va. 2^a obl., Vn. ppal., Ac. rip., Org.



L1203: *Villancico de Inocentes a 5 voces con pequeña orquesta [«Alerta, alerta, compañeros...»]*

S.f., Re mayor, [Allegro], Allegro, Al primer aire, Aire festivo, Andantino.

SSATB, 2 Ob., 2 Tp., 2 Cla., 2 Vl., Va., Vn.

Fuentes:

BNE, sig. MSS/19444: Partitura ms. (40 h., 30 x 22 cm.)



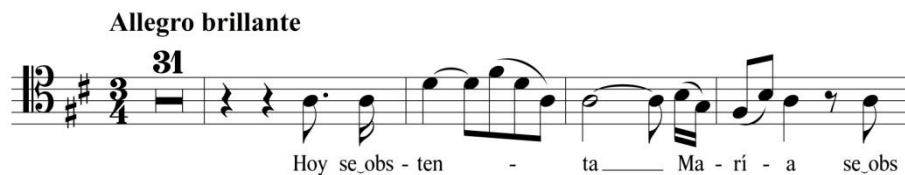
L1204: *Villancico a 8 a Nuestra Señora con violines, oboes, trompas y bajo [«Hoy se obstenta María...»]*

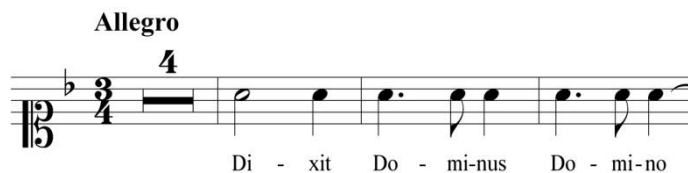
1790. Re mayor. Allegro brillante (estribillo), Andante (coplas).

Coro I (SSAT), Coro II (SATB), 2 Ob., 2 Tp., 2 Vl., Ac.

Fuentes:

AMM, sig. AM 3344 [procedente del Monasterio de la Encarnación]: Partes ms.: Coro I: Ti. 1^o, Ti. 2^o, A., T., Coro II: Ti (2), A. (2), T. (2), B. (2), Ob. 1^o, Ob. 2^o, Tp. 1^a, Tp. 2^a, Vl. 1^o, Vl. 2^o, Vn., Cb., Ac.





L1304: *Vísperas del Sagrado Corazón de Jesús [«De profundis clamavi...»]*

1822. Fa mayor. Salmo 3º *De profundis clamavi*: Andantino. Salmo 5º *Exaltabote Deus meus*: Allegro. Himno *Quicumque certum quaeritis*: Moderato.

Coro I (SATB), Coro II (SATB), 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Ac. gral., Ac. rip., Org.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 867, Exp. 802: Partitura ms. (1 f. + 151 pp. – 31.5 cm.); partes ms.: Coro I: Ti., A., T., B.; Coro II: Ti. (4), A. (4), T. (4), B. (4); Ob. 1º, Ob. 2º, Fg., Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º (3), Vl. 2º (3), Va. (2), Ac. gral., Ac. rip. (2), Org.



Obs.: Borradores de los dos salmos e himno.

L19: *Otras obras*

L1901: *Pieza vocal a solo, obligada de clarinete, con violines, trompas, viola y bajo, para la oposición de este instrumento que se ha de hacer en la Real Capilla de S. M. en este año de 1815 [«Oh! Dios piadoso...»]*

1815. Fa mayor. Allegretto.

A., Cl. Obl., 2 Tp., 2 Vl., Va. obl., Ac.

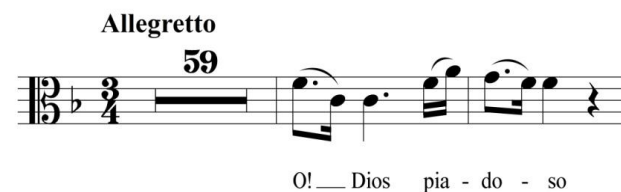
Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 870, Exp. 811: Partitura ms. (12 pp. – 31 cm.); partes ms.: A., Cl. Obl. (2), Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1ª, Vl. 2ª, Va. obl., Ac.

Clarinete:



Voz:



L2: Música teatral

L20: Óperas

L2001: *Glaura y Cariolano: Drama heroico en un acto en verso castellano [Oh! Cupido tirano!]*

1791. Si bemol mayor. 1ª Parte: Sinfonía: Presto; *Oh! Cupido tirano!*: Largo, Allegretto; *Ah! Como el alma* (rec.); *Oh! Aves piadosas*: Larghetto, Allegro comodo; *Aguarda, aguarda Glaura* (rec.); *Ay de mi!* (rec. ob.); *Vamos, vamos a el punto* (rec.); *Indio, detente* (rec. ob.). 2ª Parte: *Glaura, Glaura, Ay tormento!* (rec. ob.); *La noche oscura se va acercando*: Larghetto, Allegro; *Tegualda, hermana mía* (rec.); *Ynfelice! ¿Qué harás?:* Allegro comodo, Allegro, Recitado, Allegro, Moderato, Allegro agitato; *Ay Glaura! Aún no acabaron los peligros* (rec.); *Oh! Español generoso*: Andante maestoso; *No a unas fieras intratables*: Allegro non troppo; *O! Español valeroso!* (rec.); *Oh! Caro esposo!*: -, Presto.

S., S., T., B., 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Tp., 2 Vl., 2 Vla., Vc., Ac.

Fuentes:

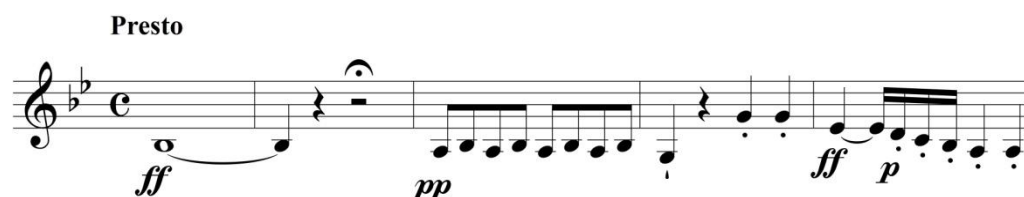
BNE, sig. M/1734: Partitura ms. (110 h., 22 x 30 cm.)

BNE, sig. T/14566, sig. T/24590, sig. T/24591: Libretos: *Drama heroyco en verso castellano, intitulado Glaura y Cariolano* (12 h.) (1792)

Ediciones:

LIDÓN, JOSÉ: *Drama heroico, Glaura y Cariolano, ópera seria en dos actos*, ed. crítica de Dámaso García Fraile. Salamanca: Asociación Musical Brocarte, 1997.

Sinfonía:



Voz:



L21: Tonadillas

L2101: *Tonadilla a dúo Los dos hermanos [«Cónclave esclarecido...»]*

(1775-1778). Fa mayor. Allegro, Andante, Allegro, Allegro comodo.

S., T., Ob. 1º, Ob. 2º, Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º, Vl. 2º, Cb.

Fuentes:

BHM, Mus 114-19: Partitura ms. (9 h. – 22 x 31 cm.) (Parte de apuntar); Partes ms. (7): Ob. 1º, Ob. 2º, Tp. 1ª, Tp. 2ª, Vl. 1º, Vl. 2º, Cb.

BNE, MSS/14066/46: Libreto: *La disputa de los hermanos Mariana y Mariano Raboso* (4 h., 21 x 15 cm.)

**L2102:** *La Naranjera* (Tonadilla a solo)

Ant. 1787

Obs.: No se conserva ni la música ni el libreto de la tonadilla. Aparece mencionada y con autoría de José Lidón en el « Inventario de las tonadillas que tenía el caudal de la compañía de Manuel Martínez el año 1787» (BNE, MSS/14016/4, doc. 3, p. 2).

*L22: Zarzuelas***L2201:** *El Barón* (Zarzuela)

1787

Fuentes:

BNE, MSS 15764: libreto ms.

Archivo de la Facultad de Teología de la Universidad de Granada, Fondo Saavedra, leg. 39: libreto ms.

Obs.: Los dos libretos indican una zarzuela en dos actos. No se conserva la música de José Lidón.

*L29: Otras obras***L2901:** *[Aria con todos instrumentos]*

1787

Obs.: No se conserva, según BNE, MSS/14016/3, doc. 191 en 1787 Lidón arregla un aria traducida por Ramón de la Cruz para ser cantada por Nicolasa Palomera por orden de la Condesa-Duquesa María Faustina Téllez-Girón, Condesa-Duquesa viuda de Benavente.

L2902: *4 Seguidillas con acompañamiento de forte piano [1ª: Es amor una planta tan delicada, 2ª: En el mundo no hay ojos, 3ª: Dígale usted a mi madre (seguidillas del jopeo), 4ª: Si dudas de mi afecto]*

S. f. 1ª: Re menor, 2ª: Re mayor, 3ª: Sol mayor, 4ª: Re mayor.

S., Pf.

Fuentes:

BNE, sig. MC/4198/41: Partitura ms. (13 p., 22 x 31 cm.)

Nº 1:



Nº 2:



Nº 3:



Nº 4:



Obs.: Según registro del catálogo de la BNE, *La canción lírica española en el siglo XIX*, Celsa Alonso, 1997, atribuye las *Seguidillas del jopeo* a Pablo Bonrosto.

L3: Música de tecla

L30: Caprichos

L3001: *Capricho de órgano para registro de lengua en mano izquierda y de corneta en la derecha*

S.f. Do mayor. Allegro cómodo

Org. (Corneta y registros de lengüetería)

Fuentes:

ACCR, sig. M. 3 (pp. 22v-24): Partitura ms. (24 fols., 31 x 22 cm.)

ASE, sig. 1507 (pp. 118-121): Partitura ms. (196 pp.)

BC, M 926 (*Obras de órgano y clave. Cuaderno 2º*), fols. 69v-71r.: Volumen ms.

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, Dámaso: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 137-140.

Allegro cómodo



Obs.: El título en la fuente de BC es «Capricho de Lidón» y solo indica *allegro* como *tempo*. La forma de esta pieza es como la de una sonata bipartita.

L31: Fugas

L3101/1: *Seis Fugas para órgano con sus preludios formadas metódicamente sobre el canto de himnos latinos: 1º Ave maris stella*

S.f. Re menor. Andante majestuoso, Cómodo.

Org. (Registro igual de lleno en ambas manos)

Fuentes:

BNE, sig. MP/3170/8 (fols. 94v-97v): Partitura ms. (113 fols., 22 x 33 cm.)

Iglesia de Sant Martí de Cassà de la Selva (Girona), pp. 1-9: Partitura imp. (42 pp. + portada)

RCSMM, sig. 4-3528: Partitura ms. (12 pp)

RCSMM, sig. 4-3529: Partitura ms. (4 h.)

RCSMM, sig. 4-3498 (pp. 1-6): Partitura ms. (30 pp.)

ACZ, caja D-535: Partitura ms.

ACCR, sig. M. 4 (pp. 1-8): Partitura ms. (31 x 22 cm.)

ACAL, carp. 13/1-4 (fols. 13-15): Partitura ms. (180 pp., 20 x 30 cm.)

Real Colegio de Corpus Christi Patriarca (Valencia), sig. D 3/8 (p. 10): Partitura ms.

ACV, sig. 247/24: Partitura ms.

ACV, sig. 247/23: Partitura ms.

ACV, sig. 233/3: Partitura ms.

ACSe, sig. 47/17 (p. 8): Partitura ms.

L'Arxiu Comarcal de la Garrotxa (Fons musical Teodoro Echegoyen), sig. Top: II/12: Partitura ms.

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 47-57.

MUNETÀ MARTÍNEZ DE MORENTIN, JESÚS M^a: *Música de Tecla de la Catedral de Albarracín. Cuaderno I*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel, 1981, pp. 67-72.

Andante magestuoso



Preludio

Cómodo



Fuga

Obs.: En portada de RCSMM, sig. 4-3528: «R^o 31081 / 13-10-67». RCSMM, sig. 4-3529: manuscrito copiado por J. Esparza en febrero 1899. En portada de fuente de Cassà de la Selva: «Se hallarán en la librería de Castillo, frente de S. Phelipe el Real. Precio 24 Rs.». Según GARCÍA FRAILE, D.: *José Lidón...*, vol. I, p. 40, en fuente de Zaragoza: «Para el uso de Benigno Cariñena / 1842». La fuente de la catedral de Valencia, sig. 247/24 está transportada a Fa menor. La fuente de L'Arxiu Comarcal de la Garrotxa no contiene el preludio. En fuente de la Catedral de Albarracín: «Intento a 4 – Ave Maris Stella, con registros iguales».

L3101/2: *Seis Fugas para órgano con sus preludios formadas metódicamente sobre el canto de himnos latinos: 2º Quem terra pontus sidera*

S.f. La menor. Andante, Justo.

Org. (Registro igual de lleno en ambas manos)

Fuentes:

BNE, sig. MP/3170/8 (fols. 98-100v): Partitura ms. (113 fols., 22 x 33 cm.)

Iglesia de Sant Martí de Cassà de la Selva (Girona), pp. 10-16: Partitura imp. (42 pp. + portada)

RCSMM, sig. 4-3498 (pp. 7-12): Partitura ms. (30 pp.)

ACZ, caja D-535: Partitura ms.

ACCR, sig. M. 4 (pp. 8-14): Partitura ms. (31 x 22 cm.)

ACV, sig. 233/3: Partitura ms.

ACSe, sig. 47/17 (p. 13): Partitura ms.

L'Arxiu Comarcal de la Garrotxa (Fons musical Teodoro Echegoyen), sig. Top: II/10: Partitura ms.

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 59-67.

Andante



Preludio

Justo



Fuga

Obs.: En portada de fuente de Cassà de la Selva: «Se hallarán en la librería de Castillo, frente de S. Phelipe el Real. Precio 24 Rs.». Según GARCÍA FRAILE, D.: *José Lidón...*, vol. I, p. 40, en fuente de Zaragoza: «Para el uso de Benigno Cariñena / 1842». La fuente de L'Arxiu Comarcal de la Garrotxa no contiene el preludio.

L3101/3: *Seis Fugas para órgano con sus preludios formadas metódicamente sobre el canto de himnos latinos: 3º Verbum supernum prodiens*

S.f. Do mayor. Majestuoso. Aire justo.

Org. (Registro igual de lleno en ambas manos)

Fuentes:

BNE, sig. MP/3170/8 (fols. 100v-103): Partitura ms. (113 fols., 22 x 33 cm.)

Iglesia de Sant Martí de Cassà de la Selva (Girona), pp. 17-23: Partitura imp. (42 pp. + portada)

RCSMM, sig. 4-3498 (pp. 26-30): Partitura ms. (30 pp.)

ACZ, caja D-535: Partitura ms.

ACCR, sig. M. 4: Partitura ms. (31 x 22 cm.)

ACCR, sig. M. 35: Partitura ms. (31 x 22 cm.)

ACV, sig. 233/3: Partitura ms.

ACSe, sig. 47/17 (p. 17): Partitura ms.

L'Arxiu Comarcal de la Garrotxa (Fons musical Teodoro Echegoyen), sig. Top: II/II: Partitura ms.

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 68-74.

Magestuoso



Preludio

Ayre justo



Fuga

Obs.: En RCSMM, sig. 4-3498 aparece como nº 6. En portada de fuente de Cassà de la Selva: «Se hallarán en la librería de Castillo, frente de S. Phelipe el Real. Precio 24 Rs.». Según GARCÍA FRAILE, D.: *José Lidón...*, vol. I, p. 40, en fuente de Zaragoza: «Para el uso de Benigno Cariñena / 1842». La fuente de L'Arxiu Comarcal de la Garrotxa no contiene el preludio.

L3101/4: *Seis Fugas para órgano con sus preludios formadas metódicamente sobre el canto de himnos latinos: 4º O gloriosa Virginum*

S.f. Re menor. Andante, Aire justo.

Org. (Registro igual de lleno en ambas manos)

Fuentes:

BNE, sig. MP/3170/8 (fols. 103v-107): Partitura ms. (113 fols., 22 x 33 cm.)

Iglesia de Sant Martí de Cassà de la Selva (Girona), pp. 24-31: Partitura imp. (42 pp. + portada)

RCSMM, sig. 4-3498 (pp. 12-18): Partitura ms. (30 pp.)

ACZ, caja D-535: Partitura ms.

ACCR, sig. M. 4: Partitura ms. (31 x 22 cm.)

ACCR, sig. M. 35: Partitura ms. (31 x 22 cm.)

ACV, sig. 233/3: Partitura ms.

ACSe, sig. 47/17 (p. 20): Partitura ms.

L'Arxiu Comarcal de la Garrotxa (Fons musical Teodoro Echegoyen), sig. Top: II/9: Partitura ms.

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 75-84.

Andante



Preludio

Ayre justo



Fuga

Obs.: En portada de fuente de Cassà de la Selva: «Se hallarán en la librería de Castillo, frente de S. Phelipe el Real. Precio 24 Rs.». Según GARCÍA FRAILE, D.: *José Lidón...*, vol. I, p. 40, en fuente de Zaragoza: «Para el uso de Benigno Cariñena / 1842». La fuente de L'Arxiu Comarcal de la Garrotxa no contiene el preludio.

L3101/5: Seis Fugas para órgano con sus preludios formadas metódicamente sobre el canto de himnos latinos: 5º Pange lingua

S. f. Re mayor. Allegro, Cómodo.

Org. (Registro igual de lleno en ambas manos)

Fuentes:

BNE, sig. MP/3170/8 (fols. 107-109v): Partitura ms. (113 fols., 22 x 33 cm.)

Iglesia de Sant Martí de Cassà de la Selva (Girona), pp. 32-37: Partitura imp. (42 pp. + portada)

RCSMM, sig. 4-3498 (pp. 18-22): Partitura ms. (30 pp.)

ACZ, caja D-535: Partitura ms.

ACCR, sig. M. 3: Partitura ms. (24 fols., 31 x 22 cm.)

ACCR, sig. M. 4: Partitura ms. (31 x 22 cm.)

ACCR, sig. M. 35: Partitura ms. (31 x 22 cm.)

ACAL, Carp. 13/1 (fols. 1-4): Partitura ms. (180 pp., 20 x 30 cm.)

ACV, sig. 233/3: Partitura ms.

ACSe, sig. 47/17 (p. 25): Partitura ms.

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 85-91.

RUBIO, SAMUEL: «José Lidón (1746-1827), Organista de la Real Capilla», *Tesoro Sacro Musical*, 1973, 2, abril-junio, pp. 53-55.

Allegro



Preludio

Cómodo**Fuga**

Obs.: En portada de fuente de Cassà de la Selva: «Se hallarán en la librería de Castillo, frente de S. Phelipe el Real. Precio 24 Rs.». Según GARCÍA FRAILE, D.: *José Lidón...*, vol. I, p. 40, en fuente de Zaragoza: «Para el uso de Benigno Cariñena / 1842». La fuente de Albarracín contiene la obra transportada a Do mayor y con alguna modificación rítmica.

L3101/6: *Seis Fugas para órgano con sus preludios formadas metódicamente sobre el canto de himnos latinos: 6º Sacris solemniis*

S. f. Re mayor. Majestuoso, Aire justo

Org. (Registro igual de lleno en ambas manos)

Fuentes:

BNE, sig. MP/3170/8 (fols. 110-111v): Partitura ms. (113 fols., 22 x 33 cm.)

Iglesia de Sant Martí de Cassà de la Selva (Girona), pp. 38-42: Partitura imp. (42 pp. + portada)

RCSMM, sig. 4-3498 (pp. 22-25): Partitura ms. (30 pp.)

ACZ, caja D-535: Partitura ms.

ACCR, sig. M. 3: Partitura ms. (24 fols., 31 x 22 cm.)

ACCR, sig. M. 4: Partitura ms. (31 x 22 cm.)

ACCR, sig. M. 35: Partitura ms. (31 x 22 cm.)

ACAL, Carp. 13/1-2 (fols. 7-11): Partitura ms. (180 pp., 20 x 30 cm.)

Real Colegio de Corpus Christi Patriarca (Valencia), sig. D 3/8 (p. 14): Partitura ms.

ACV, sig. 247/25: Partitura ms.

ACV, sig. 233/3: Partitura ms.

ACSe, sig. 47/17 (p. 28): Partitura ms.

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 92-97.

RUBIO, SAMUEL: «José Lidón (1746-1827), Organista de la Real Capilla», *Tesoro Sacro Musical*, 1973, 2, abril-junio, pp. 53-55.

Magestuoso**Preludio****Ayre justo****Fuga**

Obs.: En portada de fuente de Cassà de la Selva: «Se hallarán en la librería de Castillo, frente

de S. Phelipe el Real. Precio 24 Rs.». Según GARCÍA FRAILE, D.: *José Lidón...*, vol. I, p. 40, en fuente de Zaragoza: «Para el uso de Benigno Cariñena / 1842». La fuente de Albarracín contiene la obra transportada a Do mayor.

L3102: *Fuga [en Mi menor]*

S. f. Mi menor. Vivo con galantería.

Org. (Lengüetería)

Fuentes:

ACCR, sig. M. 20 (fols. 18-18v): Partitura ms. (33 fols., 32 x 22 cm.)

ASE, sig. 1507 (pp. 96-97): Partitura ms. (196 pp.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 146-149.

Vivo con galantería



L32: *Glosas*

L3201: *Glosas para la ejecución de la mano izquierda y de la mano derecha sobre el “Pange lingua”*

S. f. Do mayor.

Org.

Fuentes:

BNE, sig. MP/1187 (fols. 1r-6v): Partitura ms. (72 pp.)

ACCR, sig. M. 3 (pp. 1v-9v): Partitura ms. (24 fols., 31 x 22 cm.)

ASE, sig. 1507 (pp. 9-21): Partitura ms. (196 pp.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 114-133.



Obs.: La fuente de BNE no contiene las glosas séxta, séptima, novena, décima, undécima y duodécima para la mano derecha. Esta fuente, además, ordena las glosas de manera diferente, alternando mano derecha e izquierda. La glosa undécima para la mano derecha es una variante muy próxima a la glosa novena.

L3202: *Preludio y glosa sobre el “Pange lingua”*

S. f. Re mayor. Allegro.

Org.

Fuentes:

ACCR, sig. M. 3 (pp. 17v-18): Partitura ms. (24 fols., 31 x 22 cm.)

ACAL, Carp. 13/1-1 (fols. 5-7): Partitura ms. (180 pp., 20 x 30 cm.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 134-136.MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTIN, JESÚS M^a: *Música de Tecla de la Catedral de Albarracín. Cuaderno I*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel, 1981, pp. 29-33 (en Do mayor).**Allegro**

Obs.: La fuente de Albarracín contiene la obra transportada a Do mayor.

L3203: *Doce glosas sobre el “Tantum ergo”*

S. f. Re mayor

Org.

Fuentes:

BNE, sig. MP/1737 (fols. 6r-13r): Partitura ms. (25 pp., 21 x 31 cm.)



Obs.: La fuente de la BNE contiene además siete glosas sobre el himno *Sacris solemniis* de Félix Máximo López, todas en Do mayor. Las glosas undécima y décima atribuidas a Lidón no están construidas sobre la melodía del *Tantum ergo* (o *Pange lingua*) sino sobre la del himno *Sacris solemniis*, por lo que es posible que realmente formen parte del conjunto de Félix Máximo López, a pesar de guardar coherencia tonal con las de José Lidón.

L3204: *Preludio y “Pange lingua” glosado*

S. f. Do mayor

Org.

Fuentes:

ACAL, Carp. 13/1-27 (fols. 86-88): Partitura ms. (180 pp., 20 x 30 cm.)

Ediciones:

MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTIN, JESÚS M^a: *Música de Tecla de la Catedral de Albarracín*.

Cuaderno I. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel, 1981, pp. 34-36.



Obs.: A pesar de que la fuente no incluye autoría, Jesús M^a Muneta atribuye esta obra a José Lidón por su similar estilo con las otras obras del compositor presentes en el manuscrito (MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN, J. M^a: *Música de Tecla...*, p. 21).

L33: Intentos y pasos

L3301: "Paso" que se dio en la oposición a la plaza de organista de la Capilla Real

1768. Re menor

Org.

Fuentes:

ACCR, sig. M. 3 (fols. 20v-22v): Partitura ms. (24 fols., 31 x 22 cm.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 69-75.



L3302: *Intento para órgano*

S. f. Re menor.

Org. (Registro igual)

Fuentes:

ACCR, sig. M. 20 (fols. 15-16): Partitura ms. (33 fols., 32 x 22 cm.)

ASE, sig. 1507 (pp. 98-101): Partitura ms. (196 pp.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 75-79.



Obs.: M-20 tiene como título *Música a cuatro para órgano de los autores más clásicos y fundamentales*, conteniendo obras de los compositores Joaquín Beltrán, Diego Llorente y sola, José Lidón, Manuel Narro, Juan Sessé, Félix López y Joaquín Oxinaga (GARCÍA FRAILE, D.: *José Lidón...*, vol. I, p. 40).

L3303: *Intento en Sol menor*

S. f. Sol menor.

Org.

Fuentes:

ACCR, sig. M. 20 (fols. 16-16v): Partitura ms. (33 fols., 32 x 22 cm.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 80-83.



Obs.: Ver L3302.

L3304: *Intento en Fa mayor*

S. f. Fa mayor.

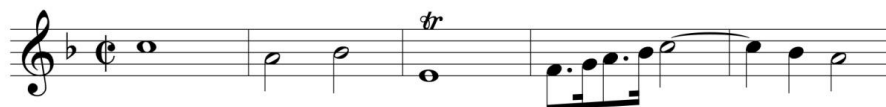
Org.

Fuentes:

ACCR, sig. M. 20 (fols. 22-24): Partitura ms. (33 fols., 32 x 22 cm.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 84-91.



Obs.: Ver L3302.

L3305: *Intento realizado sobre uno de Joaquín Oxinaga*

S. f. Re menor. Andante.

Org.

Fuentes:

ACCR, sig. M. 20 (fols. 30v-32): Partitura ms. (33 fols., 32 x 22 cm.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 92-100.

Andante



Obs.: Ver L3302.

L3306: *Intento*

S. f. Sol mayor.

Org.

Fuentes:

ACAL, Carp. 13/1-28 (fols. 88-91): Partitura ms. (180 pp., 20 x 30 cm.)

Ediciones:

MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTIN, JESÚS M^a: *Música de Tecla de la Catedral de Albarracín. Cuaderno I*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel, 1981, pp. 73-80.

Majestuoso



Obs.: Jesús Muneta apunta la posible autoría de Lidón de este intento, aunque no figura en la fuente (MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTIN, J. M^a: *Música de Tecla...*, p. 25).

L3307: Obra principal orgánica a cuatro voces dirigida por los 24 términos de la modulación

S. f. Do mayor. Majestuoso, Aire cómodo.

Org.

Fuentes:

BHM, Mus 685-13: Partitura ms. (12 pp – 22 x 33 cm.)

ACS, L. E. 33, ff. 43r-48r.

Majestuoso

Obs.: La fuente de la Catedral de Santiago de Compostela contiene el tratado *Compendio Teórico y Práctico de la Modulación* de Lidón e incluye esta obra para tecla como ejemplo completo explicativo.

L3308: Llento a 4

S. f. Re menor.

Org.

Fuentes:

BC, M 926 (*Obras de órgano y clave. Cuaderno 2º*), fols. 88r-89v.: Volumen ms.



Obs.: Esta obra aparece al final del volumen manuscrito de BC. No indica su autoría pero todas las obras anteriores del volumen son de José Lidón.

L34: Sonatas

L3401/1: *Seis piezas o sonatas sueltas para organo, dispuestas en forma de versos grandes de octavo tono con variedad de registros. N° 1*

Ant. 1787. Sol mayor. Largo.

Org. (Lengüetería igual en ambas manos)

Fuentes:

BNE, sig. M/1736 (fols. 1v-3v): Partitura ms. (27 pp., 22 x 30 cm.)

BNE, sig. MP/2425/2 (pp. 1-4): Partitura imp. (23 pp., 26 x 37 cm.)

ACCR, sig. M. 1 (pp. 1-4): Partitura imp. (23 pp., 26 x 37 cm.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 103-109.

RUBIO, SAMUEL: «José Lidón (1746-1827), Organista de la Real Capilla», *Tesoro Sacro Musical*, 1973, 2, abril-junio, pp. 53-55.



Preludio



Intento

Obs.: BNE MP/2425/2 indica la fecha de 1787 en portada Tanto MP/2425/2 como M/1736 incluyen tras el título completo la indicación «Obra II». Formalmente es un preludio (que sirve para el conjunto entero de las seis piezas) y un intento.

L3401/2: *Seis piezas o sonatas sueltas para organo, dispuestas en forma de versos grandes de octavo tono con variedad de registros. N° 2*

Ant. 1787. Sol mayor. Allegro.

Org. (Corneta tolosana y nasardos)

Fuentes:

BNE, sig. M/1736 (fols. 4-6): Partitura ms. (27 pp., 22 x 30 cm.)

BNE, sig. MP/2425/2 (pp. 5-8): Partitura imp. (23 pp., 26 x 37 cm.)

ACCR, sig. M. 1 (pp. 5-8): Partitura imp. (23 pp., 26 x 37 cm.)

BC, M 926 (*Obras de órgano y clave. Cuaderno 2º*), fols. 78v-79v.: Volumen ms.

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 110-114.



Obs.: Ver L3401/1. En fuente de BC: «Otro verso».

L3401/3: *Seis piezas o sonatas sueltas para organo, dispuestas en forma de versos grandes de octavo tono con variedad de registros. Nº 3*

Ant. 1787. Sol mayor. Brillante.

Org. (Dulzaina u orlo)

Fuentes:

BNE, sig. M/1736 (fols. 6v-8): Partitura ms. (27 pp., 22 x 30 cm.)

BNE, sig. MP/2425/2 (pp. 9-12): Partitura imp. (23 pp., 26 x 37 cm.)

ACCR, sig. M. 1 (pp. 9-12): Partitura imp. (23 pp., 26 x 37 cm.)

ASE, sig. 1507 (pp. 80-83): Partitura ms. (196 pp.)

BC, M 926 (*Obras de órgano y clave. Cuaderno 2º*), fols. 67v-69v.: Volumen ms.

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 115-120.



Obs.: Ver L3401/1. La fuente BC indica el título «Verso 8º tono de Dn. Josef Lidón».

L3401/4: *Seis piezas o sonatas sueltas para organo, dispuestas en forma de versos grandes de octavo tono con variedad de registros. Nº 4*

Ant. 1787. Sol mayor. Allegretto.

Org. (Trompeta magna y tolosana para pentagrama superior y clarón nasardos o compuestas para el inferior)

Fuentes:

BNE, sig. M/1736 (fols. 8v-10): Partitura ms. (27 pp., 22 x 30 cm.)

BNE, sig. MP/2425/2 (pp. 13-16): Partitura imp. (23 pp., 26 x 37 cm.)

ACCR, sig. M. 1 (pp. 13-16): Partitura imp. (23 pp., 26 x 37 cm.)

BC, M 926 (*Obras de órgano y clave. Cuaderno 2º*), fols. 77r-78r.: Volumen ms.

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 121-125.



Obs.: Ver L3401/1. En fuente de BC: «Verso de 8º tono de Dn. Josef Lidón».

L3401/5: *Seis piezas o sonatas sueltas para organo, dispuestas en forma de versos grandes de octavo tono con variedad de registros. Nº 5*

Ant. 1787. Sol mayor. Allegro.

Org. (Corneta real y ecos para pentagrama superior y nasardos o clarón para el inferior)

Fuentes:

BNE, sig. M/1736 (fols. 10v-12): Partitura ms. (27 pp., 22 x 30 cm.)

BNE, sig. MP/2425/2 (pp. 17-20): Partitura imp. (23 pp., 26 x 37 cm.)

ACCR, sig. M. 1 (pp. 17-20): Partitura imp. (23 pp., 26 x 37 cm.)

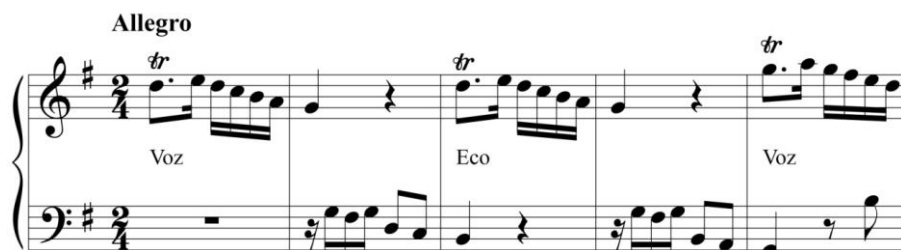
ASE, sig. 1507 (pp. 74-77): Partitura ms. (196 pp.)

RCSMM, sig. Roda-leg. 35.504 (bis) (pp. 1-3): Partitura ms. (76 pp.)

BC, M 926 (*Obras de órgano y clave. Cuaderno 2º*), fols. 81r-81v.: Volumen ms.

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 126-129.



Obs.: Ver L3401/1 para fecha y título completo. La indicación de tempo solo aparece en la fuente de San Eloy, en donde esta obra aparece titulada como *Verso para registro partido* (García Fraile, D.: *José Lidón...*, vol. II, p. 126). La fuente de RCSMM lleva el título de *Sonatas varias de José Lidón y otros autores para clavecín, órgano y piano. Manuscrito copiado por Don Indalecio Soriano Fuertes entre los días 4 de septiembre y 22 de octubre de 1818, para uso de su alumno Don Antoñito Navarro.*

L3401/6: *Seis piezas o sonatas sueltas para organo, dispuestas en forma de versos grandes de octavo tono con variedad de registros. N° 6*

Ant. 1787. Sol mayor. Allegretto.

Org. (Trompeta real y corneta tolosana para pentagrama superior y nasardos y real trompeta para el inferior)

Fuentes:

BNE, sig. M/1736 (fols. 12v-14): Partitura ms. (27 pp., 22 x 30 cm.)

BNE, sig. MP/2425/2 (pp. 21-23): Partitura imp. (23 pp., 26 x 37 cm.)

ACCR, sig. M. 1 (pp. 21-23): Partitura imp. (23 pp., 26 x 37 cm.)

BC, M 926 (*Obras de órgano y clave. Cuaderno 2º*), fols. 75v-76v.: Volumen ms.

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 130-133.



Obs.: Ver L3401/1. En fuente de BC: «Verso de 8º tono de Dn. Josef Lidón». Además el *tempo* indicado en esta fuente es *Allegro vivo*.

L3402: *Sonata de primer tono para órgano con trompeta real y para clave*

S. f. Re menor.

Org. o Clav.

Fuentes:

ACCR, sig. M. 2 (7v-9): Partitura ms. (18 fols., 31,5 x 21 cm.)

ASE, sig. 1507 (pp. 56-59): Partitura ms. (196 pp.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 137-140.



L3403: *Varios juegos por diferentes tonos de imitación, en tema de sonata, para varios registros*

S. f. I: Do mayor, II: Mi menor. I: Allegro, II: Allegro cómodo.

Org. (I. Tenor y dulzaina para pentagrama superior y chirimías para el inferior. II. Corneta para superior y nasardos para inferior)

Fuentes:

ACCR, sig. M. 2 (11v-15): Partitura ms. (18 fols., 31,5 x 21 cm.)

ASE, sig. 1507 (pp. 67-71): Partitura ms. (196 pp.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 141-148.

Allegro

I

Allegro cómodo

II

L3404: *Sonata para clave en Sol mayor*

S. f. Sol mayor.

Clav. u Org.

Fuentes:

ACCR, sig. M. 2 (15v-16v): Partitura ms. (18 fols., 31,5 x 21 cm.)

ASE, sig. 1507 (pp. 112-114): Partitura ms. (196 pp.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 148-151.



L3405: *Sonata en Fa mayor*

S. f. Fa mayor. Allegretto.

Org. (Trompeta real)

Fuentes:

ACCR, sig. M. 2 (16v-18): Partitura ms. (18 fols., 31,5 x 21 cm.)

ASE, sig. 1507 (pp. 114-117): Partitura ms. (196 pp.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 151-154.



L3406: *Sonata para lleno de cañutería, en órgano y para clave*

S. f. Mi menor. Allegro.

Org. o Clav.

Fuentes:

BNE, sig. MP/3176/5: Partitura ms. (2 pp., 22 x 32 cm.)

ASE, sig. 1507 (pp. 72-73): Partitura ms. (196 pp.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 155-157.



L3407: *Sonata de sexto tono*

S. f. I: Fa mayor, II: Do mayor. III: Fa mayor. I: Majestuoso, Allegro vivo, II: Andante gustoso, III: Allegro con spirito.

Org. (I. Lleno. II. Corneta clara para pent. superior y flautados para inferior. III. -)

Fuentes:

ACCR, sig. M. 3 (10-15): Partitura ms. (24 fols., 31 x 22 cm.)

ASE, sig. 1507 (pp. 102-111): Partitura ms. (196 pp.)

RCSMM, sig. Roda-leg. 35.504 (bis) (pp. 102-111): Partitura ms. (76 pp.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 159-170.



I



II



III

L3408: Sonata en Do mayor

S. f. Do mayor. Adagio, Allegro cómodo.

Org. (Flautados y dulzainas u orlos)

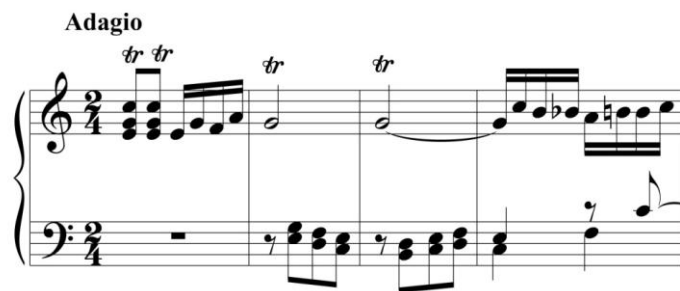
Fuentes:

ACCR, sig. M. 2 (9v-11): Partitura ms. (18 fols., 31,5 x 21 cm.)

RCSMM, sig. Roda-leg. 35.504 (bis) (pp. 96-99): Partitura ms. (76 pp.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 170-173.



L3409: Sonata con orlos o dulzaina

S. f. La menor. Allegro.

Org. (Orlos o dulzainas)

Fuentes:

ASE, sig. 1507 (pp. 84-87): Partitura ms. (196 pp.)

RCSMM, sig. Roda-leg. 35.504 (bis) (pp. 105-107): Partitura ms. (76 pp.)

BC, M 926 (*Obras de órgano y clave. Cuaderno 2º*), fols. 80r-80v.: Volumen ms.

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 174-178.



L3410: Sonata en Sol

S. f. Sol mayor. Allegro cómodo.

Org. (Cornetas en pent. superior y nasardos para inferior)

Fuentes:

ASE, sig. 1507 (pp. 88-91): Partitura ms. (196 pp.)

BC, M 926 (*Obras de órgano y clave. Cuaderno 2º*), fols. 84r-85v.: Volumen ms.

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 179-182.



L3411: Sonata en Sol

S. f. Sol mayor. Allegro.

Org. (Registro de imitación)

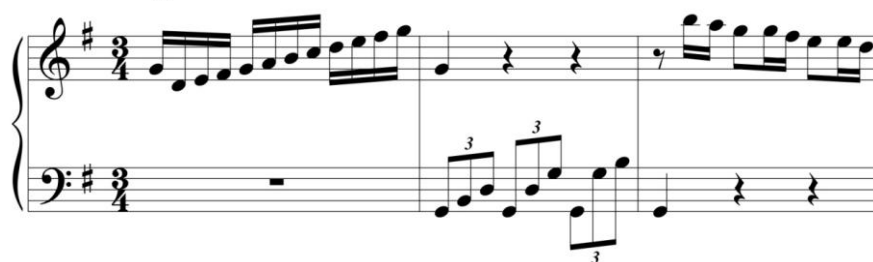
Fuentes:

ASE, sig. 1507 (pp. 122-125): Partitura ms. (196 pp.)

RCSMM, sig. Roda-leg. 35.504 (bis) (pp. 93-96): Partitura ms. (76 pp.)

BC, M 926 (*Obras de órgano y clave. Cuaderno 2º*), fols. 72v-74r.: Volumen ms.

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 182-185.**Allegro**

Obs.: En fuente de BC: «Verso de 8º tono de Lidón».

L3412: Sonata en Re mayor

S. f. I: Re mayor, II: Si menor, III: Re mayor. I: Allegro, II: Andante, III: Allegro.

Tec.

Fuentes:

ASE, sig. 1507 (pp. 128-131): Partitura ms. (196 pp.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 186-190.**Allegro**

I

Andante



II

Allegro



III

Obs.: El tercer movimiento, última pieza de Lidón del manuscrito, parece estar incompleto. Solo contiene una primera parte de sonata bipartita concluyendo en la tonalidad de La mayor, faltando posiblemente la segunda parte.

L3413: Sonata en Sol

S. f. Sol mayor. Allegro.

Org. (Corneta magna en pent. superior y trompetas reales en inferior)

Fuentes:

RCSMM, sig. Roda-leg. 35.504 (bis) (pp. 91-93): Partitura ms. (76 pp.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 191-193.

Allegro



L3414: Sonata de octavo tono

S. f. Sol mayor.

Tec.

Fuentes:

RCSMM, sig. Roda-leg. 35.504 (bis) (pp. 101-102): Partitura ms. (76 pp.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad

Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 194-196.



L3415: *Sonata en Re mayor*

S. f. Re mayor.

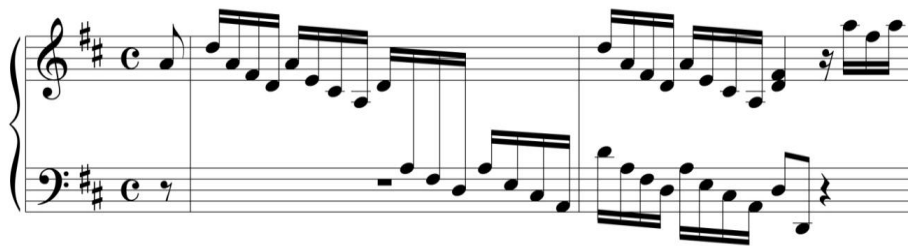
Tec.

Fuentes:

RCSMM, sig. Roda-leg. 35.504 (bis) (pp. 108-109): Partitura ms. (76 pp.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 197-199.



L3416: *Sonata de cuarto tono*

S. f. La menor.

Tec.

Fuentes:

RCSMM, sig. Roda-leg. 35.504 (bis) (pp. 112-113): Partitura ms. (76 pp.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 200-202.



L3417: *Sonata de octavo tono*

S. f. Sol mayor.

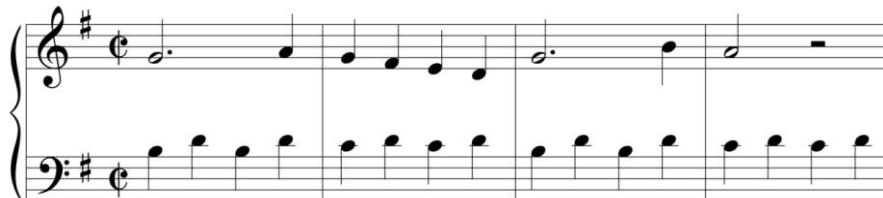
Tec.

Fuentes:

RCSMM, sig. Roda-leg. 35.504 (bis) (pp. 114-117): Partitura ms. (76 pp.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 203-210.



L3418: *Sonata en Mi menor*

S. f. Mi menor.

Tec.

Fuentes:

RCSMM, sig. Roda-leg. 35.504 (bis) (pp. 117-118): Partitura ms. (76 pp.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 211-214.



L3419: *Sonata en Sol menor*

S. f. Sol menor.

Tec.

Fuentes:

RCSMM, sig. Roda-leg. 35.504 (bis) (pp. 119-120): Partitura ms. (76 pp.).

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 214-217.



L3420: Sonata en Sol mayor

S. f. Sol mayor.

Tec.

Fuentes:

RCSMM, sig. Roda-leg. 35.504 (bis) (pp. 122-124): Partitura ms. (76 pp.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 221-224.**L3421: Sonata en Si bemol mayor**

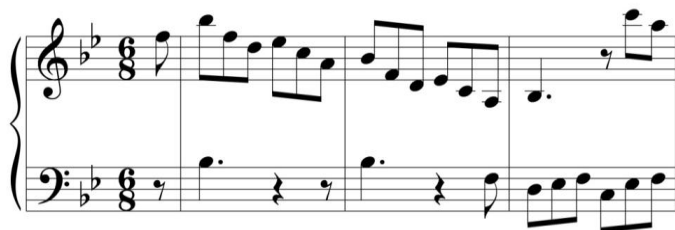
S. f. Si b mayor.

Tec.

Fuentes:

RCSMM, sig. Roda-leg. 35.504 (bis) (pp. 124-126): Partitura ms. (76 pp.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 225-228.**L3422: Sonata en Re mayor**

S. f.: Re mayor.

Tec.

Fuentes:

RCSMM, sig. Roda-leg. 35.504 (bis) (pp. 126-129): Partitura ms. (76 pp.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 228-233.



L3423: Sonata “Pange lingua”

S. f. Re mayor. Andante.

Tec.

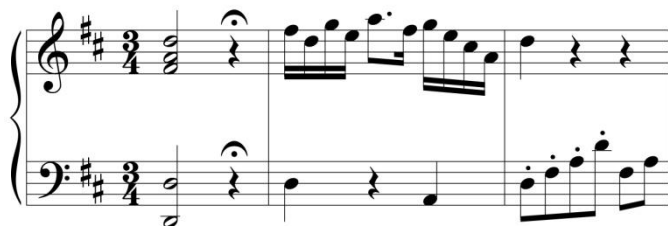
Fuentes:

ACAL, Carp. 13/1-30 (fols. 99-102): Partitura ms. (180 pp., 20 x 30 cm.)

Ediciones:

MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTIN, JESÚS M^a: *Música de Tecla de la Catedral de Albarracín. Cuaderno I*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel, 1981, pp. 37-42.

Andante



Obs.: Jesús M^a Muneta (*op. cit.* p. 24) atribuye esta obra a José Lidón, aunque la fuente no incluye la autoría.

L3424: Sonata “Sacris solemniis”

S. f. Re mayor. Andante.

Tec.

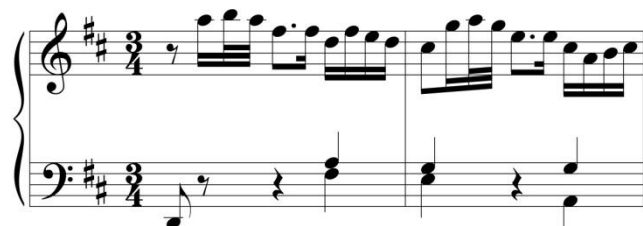
Fuentes:

ACAL, Carp. 13/1-31 (fols. 102-105): Partitura ms. (180 pp., 20 x 30 cm.)

Ediciones:

MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTIN, JESÚS M^a: *Música de Tecla de la Catedral de Albarracín. Cuaderno I*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel, 1981, pp. 43-48.

Andante



Obs.: Jesús M^a Muneta (*op. cit.* p. 25) atribuye esta obra a José Lidón, aunque la fuente no incluye la autoría.

L3425: Sonata “Pange lingua”

S. f. Do mayor. Allegro.

Tec.

Fuentes:

ACAL, Carp. 13/1-32 (fols. 105-108): Partitura ms. (180 pp., 20 x 30 cm.)

Ediciones:

MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTIN, JESÚS M^a: *Música de Tecla de la Catedral de Albarracín. Cuaderno I*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel, 1981, pp. 49-54.





Obs.: La fuente de BC está dañada pero parece indicar la autoría de Lidón. Esta pieza se encuentra entre todas las otras piezas de Lidón del manuscrito

L35: Versos

L3501: *Verso de octavo tono para Vísperas y puede servir para ofertorios. Intento galante*

S. f. Sol mayor. Allegro.

Org.

Fuentes:

ACCR, sig. M. 20 (fols. 17-18): Partitura ms. (33 fols., 32 x 22 cm.)

ASE, sig. 1507 (pp. 92-95): Partitura ms. (196 pp.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 141-145.



L3502: *Fabordones para salmos y cánticos por los ocho tonos*

S. f.

Org.

Fuentes:

ACCR, sig. 17/4 (fols. 1v-5): Partitura ms. (5 fols, 31 x 21.5 cm.)

ASE, sig. 1507 (pp. 188-195): Partitura ms. (196 pp.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 150-165.



Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o,

Obs.: Conjunto formado por 32 pequeñas piezas, divididas en 8 grupos, uno para cada tono,

presentando en cada tono dos para salmos, uno sobre bajo y otro sobre tiple, y dos para cánticos, sobre bajo y tiple.

L3503: *Juego de versos en los ocho tonos para Vísperas. Fáciles*

Ant. 1793.

Org.

Fuentes:

RCSMM, sig. Roda-leg. 35.501: Partitura ms. (6 fols, 30 cm.)

ASE, sig. 1507 (pp. 22-39): Partitura ms. (196 pp.)

AMM, sig. AM 1029 (pp. 11-27): Volumen ms.

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 166-190.



Obs.: Tanto la fuente de RCSMM como de San Eloy indican la fecha de 1805. Al final de la fuente de RCSMM: «Fin de la salmodia de don José Lidón, para Mariano Barrera. Rº 39074». La fuente del Monasterio de Montserrat es un libro que lleva por título: «Este libro es para uso de Lázaro de Rada. Año de 1793. con bariedad [sic] de sonatas y un juego de versos para todos los tonos. Viva Jesús y María y Josef S. Juaquin y Sta. Ana».

L3504: *Versos con dulzainas de ambas manos*

S. f. Sol mayor.

Org. (dulzainas de ambas manos)

Fuentes:

RCSMM, sig. Roda-leg. 35.504 (bis) (pp. 5-7): Partitura ms. (76 pp.)

ASE, sig. 1507 (pp. 40-41): Partitura ms. (196 pp.)

BC, M 926 (*Obras de órgano y clave. Cuaderno 2º*), fols. 85v-87r: Volumen ms.

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 191-193.



Obs.: En fuente de BC: «Verso de 8º tono de Lidón».

L3505: *Verso de mordentes para orlos en mano izquierda y corneta en la derecha*

S. f. Sol mayor. Spiritoso.

Org.

Fuentes:

RCSMM, sig. Roda-leg. 35.504 (bis) (pp. 3-5): Partitura ms. (76 pp.)

ASE, sig. 1507 (pp. 42-45): Partitura ms. (196 pp.)

BC, M 926 (*Obras de órgano y clave. Cuaderno 2º*), fols. 71r-72r: Volumen ms.

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 194-197.**Spiritoso**

Obs.: En la fuente de BC: «Verso de 8º tono de Dn. Josef Lidón».

L3506: *Verso partido de dos tiples*

S. f. Sol mayor.

Org.

Fuentes:

ASE, sig. 1507 (pp. 78-79): Partitura ms. (196 pp.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 198-200.**L3507:** *Verso de octavo tono*

S. f. Sol mayor. Aire cómodo.

Org. (Corneta con nasardos o dulzainas de ambas manos)

Fuentes:

RCSMM, sig. Roda-leg. 35.504 (bis) (pp. 15-17): Partitura ms. (76 pp.)

ASE, sig. 1507 (pp. 126-127): Partitura ms. (196 pp.)

BC, M 926 (*Obras de órgano y clave. Cuaderno 2º*), fols. 87r-88r: Volumen ms.

dos realizaciones para la mano derecha. La autoría de Lidón es dudosa, ya que solo se relaciona por aparecer en un manuscrito escrito por su propia mano. Faltan los últimos cinco compases de la mano izquierda.

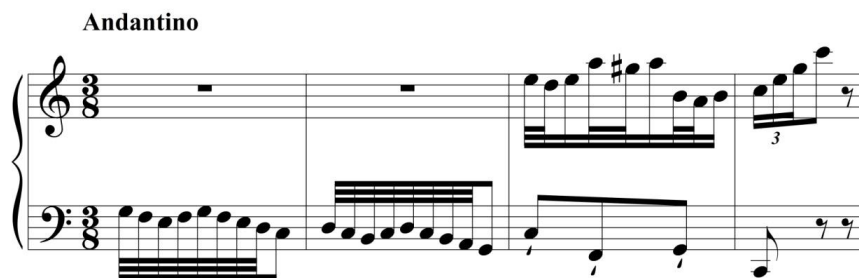
L3510: *5º Verso*

Ant. 1775. Do mayor. Andantino.

Org. (Dulzaina)

Fuentes:

RB, sig. MUS_MSS_0682 (fols. 96v-97v)



Obs.: Esta obra aparece en el volumen del *Oratorio a Santa Bárbara* de RB, fechado por el libreto en 1775, en fols. 96v-97v, en la parte inferior y escrito con letra más pequeña. La autoría de Lidón es dudosa, ya que solo se relaciona por aparecer en un manuscrito escrito por su propia mano. Incompleto.

L3511: *Juego de versos para Vísperas*

Ant. 1793.

Org.

Fuentes:

AMM, sig. AM 1029 (pp. 29-42): Volumen ms.



Obs.: La fuente del Monasterio de Montserrat es un libro que lleva por título: « Este libro es para uso de Lázaro de Rada. Año de 1793. con variedad [sic] de sonatas y un juego de versos para todos los tonos. Viva Jesús y María y Josef S. Juaquin y Sta. Ana». Estos versos no contienen autoría, por lo que es dudosa la atribución, pero se incluyen tras el conjunto de versos de José Lidón L3503.

L39: Otras obras para tecla

L3901: *Cantábile para órgano al alzar en la Misa*

S. f. Fa menor. Andante amoroso.

Org. (Flautado igual en ambas manos)

Fuentes:

ACCR, sig. M. 2 (1v-2): Partitura ms. (18 fols., 31,5 x 21 cm.)

ASE, sig. 1507 (pp. 132-133): Partitura ms. (196 pp.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 101-104.

Andante amoroso



L3902: Ofertorio, primer allegro

S. f. Re mayor. Allegro.

Org. (Corneta para pent. superior y orlos para inferior).

Fuentes:

ACCR, sig. M. 2 (2v-4): Partitura ms. (18 fols., 31,5 x 21 cm.).

ASE, sig. 1507 (pp. 46-49): Partitura ms. (196 pp.).

ACAv, sig. E:Ast 6/30 (f. 3v): Partitura ms. (11 f. 21,5 x 31,5 cm.).

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 104-107.

GARCÍA FRAILE, DÁMASO Y BOVET, GUY (ed.): *José Lidón: Obras completas para órgano*. Schola Cantorum, Fleurier, 1996, fascículo 1, p. 49.

Allegro



Obs.: Esta pieza forma probablemente un conjunto de tres movimientos con la *Elevación* y *Segundo Allegro* L3903. La fuente de la catedral de Ávila es un tomo copiado por el organista Eliso Martín con obras de varios autores: «Polo – Lidón / Intentos de varios autores. / Tomo 3 / Asiaín» con fecha de 1894 (VICENTE, Alfonso de: *Los organistas de la catedral de Ávila y su archivo musical*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 2001, p. 44).

L3903: Elevación y Segundo Allegro

S. f. Si menor, Re mayor. Andante devoto, Allegro.

Org. (Flautados para la *Elevación* y orlos, dulzainas y chirimías de ambas manos para el *Segundo Allegro*).

Fuentes:

ACCR, sig. M. 2 (4v-7): Partitura ms. (18 fols., 31,5 x 21 cm.)

ASE, sig. 1507 (pp. 50-55): Partitura ms. (196 pp.)

BC, M 926 (*Obras de órgano y clave. Cuaderno 2º*), fols. 66v-67v.: Volumen ms.

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 108-113.



Obs.: Esta pieza forma probablemente un conjunto de tres movimientos con el *Ofertorio* L3902. El volumen de BC solamente incluye el Allegro, titulándolo «Sonata de Dn. Jph. Lidón».

L3904: Motivo o tema para cadereta con registro igual en ambas manos

1799. Do menor. Andantino.

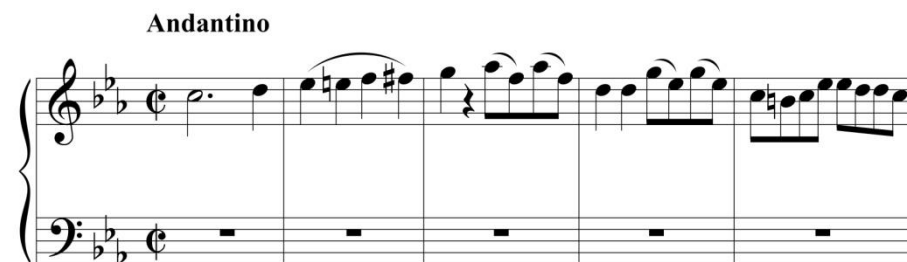
Org.

Fuentes:

BNE, sig. MC/4426/5 (fols. 2-2v): Partitura ms. (4 pp., 22 x 31 cm.)

Ediciones:

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: *José Lidón. La música para teclado*, (2 vols.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. I, pp. 204-206.



Obs.: La fuente de la BNE contiene una pieza anterior a la de Lidón titulada *Tema orgánico de buen gusto con su preludio, de 1º tono punto bajo. Entrado y seguido por Alfonso Lidon en el mes de Febrero de 1799*. La obra de José Lidón también está fechada en 1799.

L4: Música de cámara

L40: Cuartetos

L4001: Cuarteto a dos violines, violón y trompa obligada en forma de concierto

1800. Mi b mayor. Allegro majestuoso, Largo, Allegretto.

Tp., Vl. 1º, Vl. 2º, Vn.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 870, Exp. 810: Partitura ms. (1 f. + 9 pp. – 32 cm. apais.); partes ms. (4): Tp. Vl. 1º, Vl. 2º, Vn.

Ediciones:

GARRIDO, TOMÁS: *Música española para orquesta de cuerda, siglos XVIII y XIX*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.

Allegro majestuoso



Obs.: En la última p. mus.: «Dia 24 de Nob.º de 1800».

L41: Sonatas

L4101: Sonata de viola con acompañamiento de violón

1806. Re menor. Larghetto cantabile, Allegro brillante.

Va, Vn.

Fuentes:

AGP, Real Capilla, Cª 870, Exp. 808: Partitura ms. (2) (1 p. + 6 pp. – 31 cm. apais.)

Ediciones:

BERROCAL, JOSEBA y JUDITH ORTEGA: *Sonatas a solo en la Real Capilla, 1760-1819*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2011.

LIDÓN, JOSÉ: *Sonata en Re menor (1806)*. Ed. de Ashan Pillai y Tony Millán. Barcelona: Boileau, 2016.

Larghetto cantabile



Obs.: El título de la portada indica: «Borrador de la Sonata de viola p.^a la Oposicion de la R.¹ Cpp.^{lla} en este año de 1806 [...]».

L4102: Sonata de violín con acompañamiento de violón

1806. Si b mayor. Allegro, Adagio, Rondó: Allegro.

Vl, Vn.

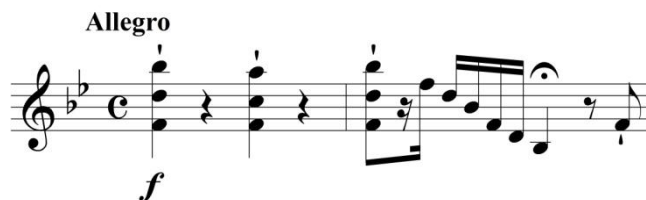
Fuentes:

AGP, Real Capilla, C^a 1536, Exp. 870: Partitura ms. (1 p. + 8 pp. – 31 cm. apais.)

Ediciones:

BERROCAL, JOSEBA y JUDITH ORTEGA: *Sonatas a solo en la Real Capilla, 1760-1819*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2011.

Incipit:



L5: Música orquestal

L50: Conciertos

L5001: Concierto para órgano

Obs.: Esta obra no se conserva, pero existe referencia a ella en el inventario de obras del infante don Gabriel (MARTÍNEZ CUESTA, JUAN y KENYON DE PASCUAL, BERYL: “El infante don Gabriel (1752-1788), gran aficionado a la música”, *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, p. 793).

Explicación de la composición dispuesta por D. José Lidón, organista de la Real Capilla de S. M. (que Dios guarde) y Maestro de su Real Colegio de Música, para estudio de D. José Villa, Capellán del coro de la Santa Iglesia Catedral de Salamanca.

Año de 1797

BNE, MP/4033/1

Las especies del contrapunto son siete, que son: unisonus, segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta y séptima. La octava es compuesta del unisonus.

De estas especies, hay unas perfectas, que son la quinta y la octava, otras consonantes imperfectas, que son tercera y sexta, y otras disonantes o falsas, que son segunda, cuarta y séptima. De estos tres géneros de especies, solo se pueden usar en el contrapunto las perfectas, que son quinta y octava, y las consonantes imperfectas, que son tercera y sexta. Las restantes, que son segunda, cuarta y séptima, no se pueden usar en contrapunto simple o suelto por ser unas especies las cuales están dispuestas para usarse por ligadura por ser falsas o disonantes y, así, no se pueden usar sino en aquel contrapunto de sínkopas que hay práctica se usen por tener todas las circunstancias para poderse usar.

Se advierte al contrapuntante las siguientes reglas para el uso del contrapunto.

La 1ª: que las especies perfectas, para haberse de usar, ha de ser por movimiento contrario en el uso de la octava bajando el bajo y subiendo el tiple o voz sobre que se echase el contrapunto, v. g.:



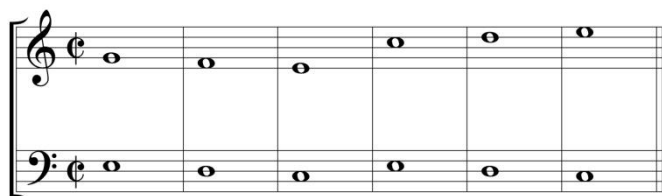
[Práctica 1, fol. 3v]

Y la quinta, subiendo el bajo y bajando el tiple, v. g.:



[Práctica 2, fol. 3v]

2ª: las especies consonantes imperfectas se podrán usar de cualquier modo: o subiendo recto o bajando del mismo modo. V. g.:



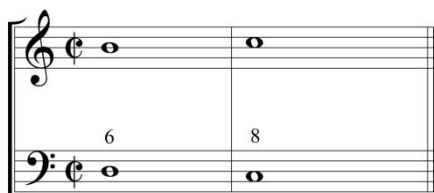
[Práctica 3, fol. 3v]

Pero sin que pase sucesivamente de tres terceras o sextas, aunque siempre será mejor que el movimiento contrario se busque en todas especies en lo que sea posible, como se

advierde en la nota que seguirá, pues de este modo se le da el propio nombre de contrapunto, pues va siempre encontrado.

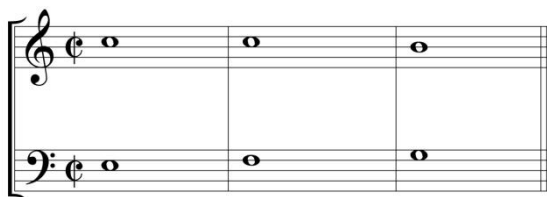
3ª: que el contrapunto haya de empezar y concluir precisamente en quinta o en octava, que son las especies perfectas.

4ª: que de sexta a octava no se pueda ir de otro modo que bajando el bajo de grado y subiendo el tiple del mismo modo. V. g. diciendo el bajo Re, Ut, y el tiple en la sexta del Re diciendo Mi Fa.



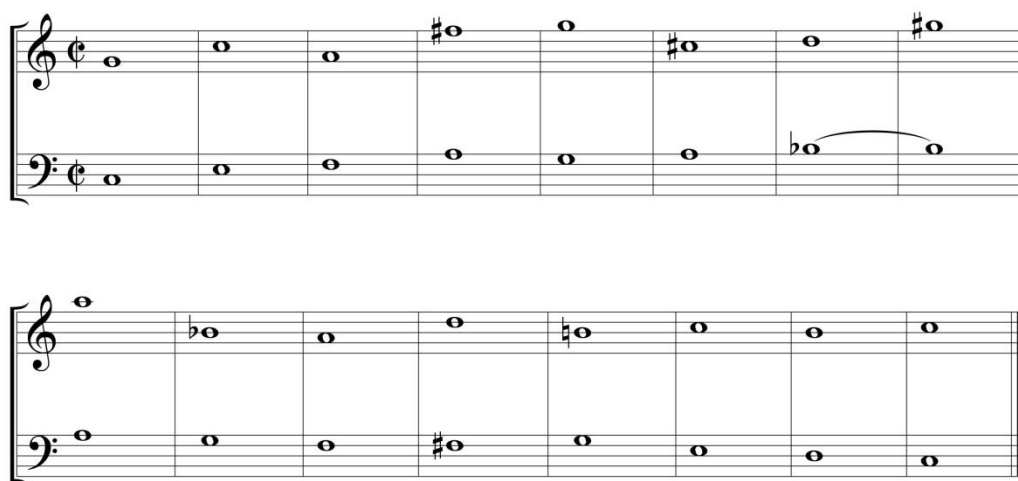
[Práctica 4, fol. 4r]

La 5ª: que el contrapunto no repita en un punto dos notas o dos compases sucesivamente por no haber variedad de cantinela.



[Práctica 5, fol. 4r]

La 6ª: que en la cantinela del contrapunto no se dé saltos a sextas mayores, cuartas mayores, séptimas ni otras especies disonantes del punto que deje por hacer mala canturía y, por tanto, desagradable en el contrapunto.

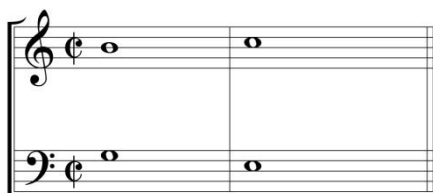


[Práctica 6, fol. 4v]

Usará un cantar agradable con los menos saltos que se pueda observando las reglas dichas y las que se siguen en la nota siguiente.

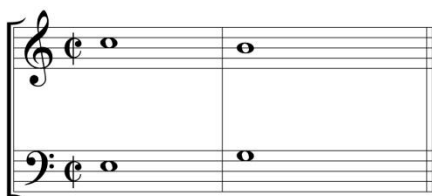
Nota:

Se advierte al principiante que no solo ha de observar el movimiento contrario para el uso de las especies perfectas (como nos mandan nuestros antiguos) sino que también se ha de observar para el uso de las consonantes siempre que se pueda o lo permita el bajo o canto llano; por ejemplo, de la tercera a la sexta:



[Práctica 7, fol. 4v]

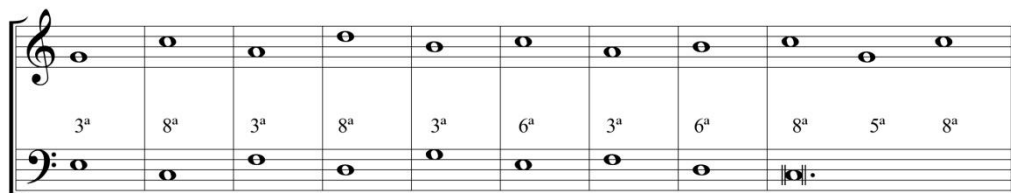
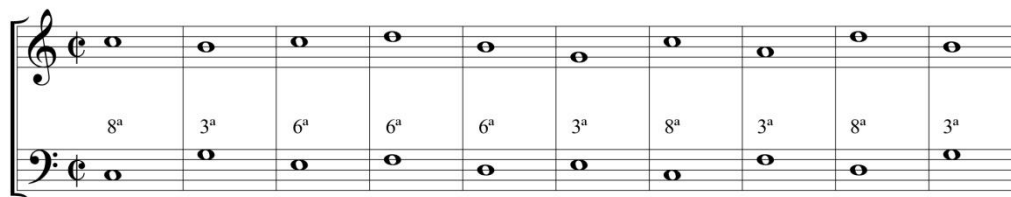
Y de la sexta a la tercera:



[Práctica 8, fol. 4v]

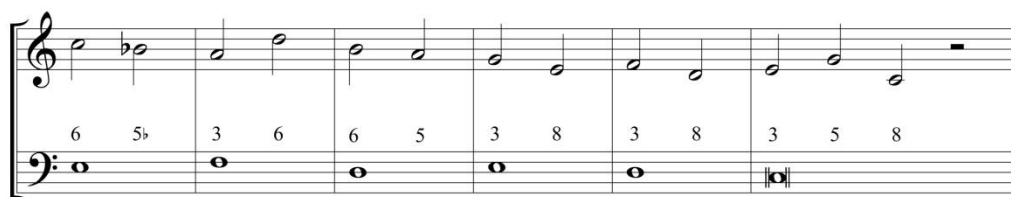
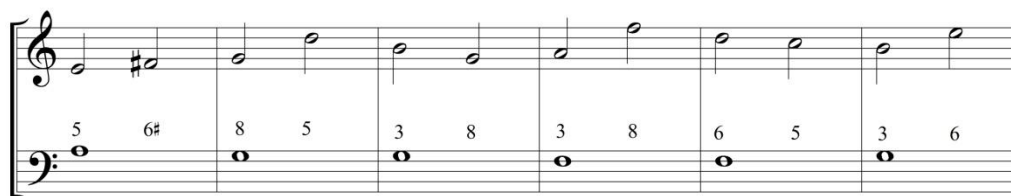
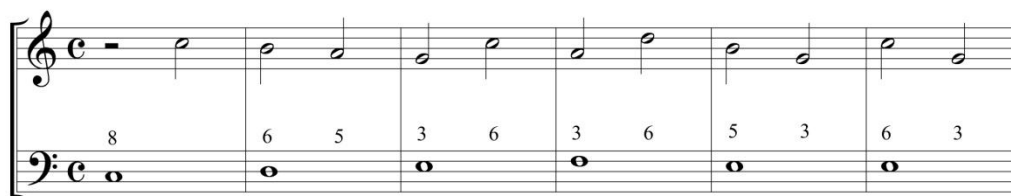
También se advierte que la voz compuesta cante lo mejor que sea posible practicando las especies más sonoras que cupiesen sobre aquel simple bajo, que el echar un bajo de esta especie es la causa de que el contrapunto se pueda echar con más libertad y facilidad. También se ha de tener presente que la variedad en todas las cosas de nuestra facultad es precisa y deleitable; manda (por ejemplo) la regla de contrapunto que las especies imperfectas se pueden usar por cualquier movimiento del bajo, por no tener necesidad de quien las acompañe, por ser en sí sonoras la sexta y la tercera.

Pero también advierte la regla que no se puedan practicar sucesivamente más que tres. No se dirige a otra cosa esta cláusula que a buscar la variedad como se ha dicho; y así, ni aun las tres terceras o sextas seguidas, no habiendo precisión, no se deben usar. Tampoco se deben usar las especies perfectas de distinta naturaleza, como es la quinta y la octava consecutivamente más que dos o tres veces. Las razones son: la primera porque la quinta, ella por sí sin la tercera, carece de armonía. La segunda, porque no hay variedad de especies que es a lo que se dirige el contrapunto, si no permite ligaduras por no confundir a los principiantes; solo se permite usar de las especies perfectas porque ellas en sí son poco número. Si, además de lo dicho, se repite una especie muchas veces, luego se deben usar igualmente todas las especies repartidas como mejor convengan para echar un contrapunto metódico.



[Práctica 9, fol. 5v]

Ejemplo de mínimas en donde se usan dos especies distintas en cada punto del bajo:



[Práctica 10, fol. 6r]

Síguese el contrapunto de carreras de compasillo. En este contrapunto se observarán las siguientes reglas. La 1ª: en el uso de las especies perfectas al dar se ha de observar el movimiento contrario, como en los contrapuntos pasados. La 2ª: que siempre que se haga carrera no sea menor que de cuatro compases o puntos hacia arriba o hacia abajo, según cupiere. La 3ª: que el contrapunto haya de caer (yendo de carrera) o abajo o arriba, quiero decir, para mejor inteligencia, que no ha de dar vuelta, v.g. La, Sol, Fa, Mi, Fa.



[Práctica 11, fol. 6v]

Sino La, Sol, Fa, Mi, Re, precisamente buena:



[Práctica 12, fol. 6v]

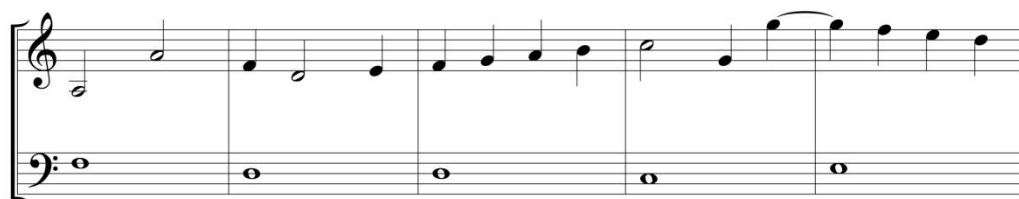
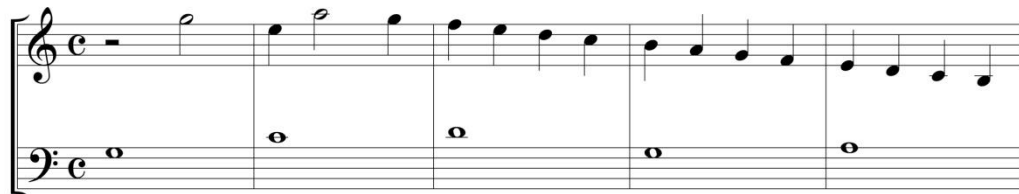
Y lo mismo subiendo:



[Prácticas 13 y 14, fol. 6v]

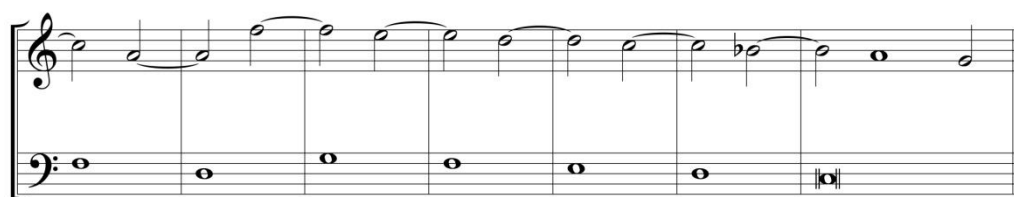
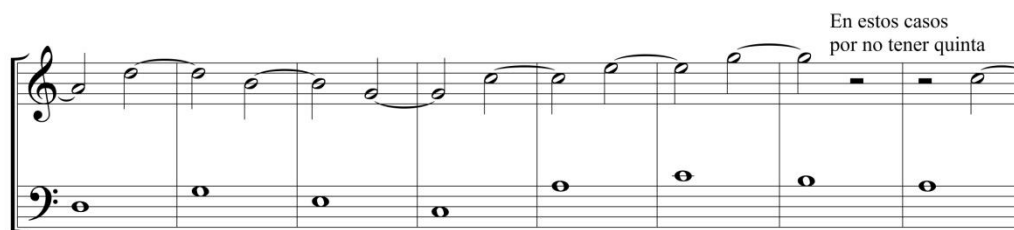
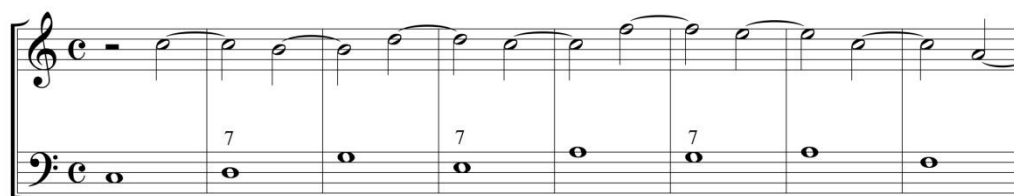
La 4ª: que de los puntos de la carrera que cupiesen sobre el bajo, solo se precisa el que la primera semínima (que es el dar) y la tercera que es el alzar sean dadas en especie perfecta o imperfecta, la segunda y la cuarta semínima pueden ser falsas, porque salen a buena especie. El contrapunto se hará con las más carreras que se pueda y cuando no cupiesen se hará de mínimas y de semibreves como se ve en el ejemplo siguiente.

Ejemplo de carreras de compasillo según el método antiguo:



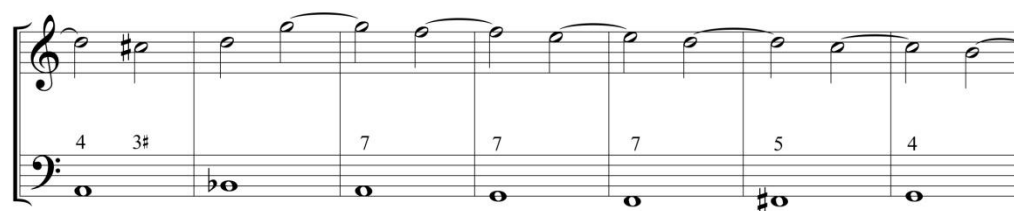
[Práctica 15, fol. 7r]

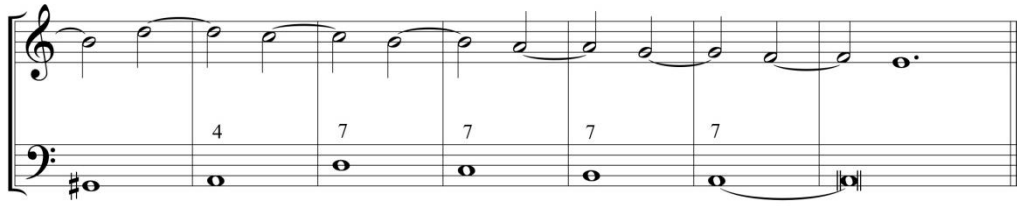
El contrapunto de sínkopas se reduce a que se han de practicar las especies por sincopado, usando de las especies comúnmente usadas en los demás contrapuntos y añadiendo otra que es la séptima (que por tener todas las circunstancias para su uso en este contrapunto es permitida); y en él se ve el modo y condiciones que han de tener ligadura, que son: prevención al alzar, ligar la especie al dar y desligar o salir a bueno al alzar, cuanto a la especie que ha de empezar; y concluir, lo mismo que los demás contrapuntos. Cuando el contrapunto, por razón del bajo, no puede seguir, se calla como está en el ejemplo siguiente, entrando siempre al alzar en el punto inmediato.



[Práctica 16, fol. 7v]

Ligaduras de cuarta al dar:





[Práctica 17, fol. 8r]

Habiendo ya precedido el modo y condiciones que ha de tener toda ligadura, para practicarse (según Arte) síguese el ejemplo y regla para practicarse a tres voces, dando las otras ligaduras el acompañamiento que le corresponde a cada una.

A la ligadura de séptima le acompaña la otra voz con la tercera; a la de cuarta, con la quinta o la sexta (cuando liga, comúnmente se usa con la quinta); a la ligadura de novena, con la tercera o la décima, que es su compuesta. Este es el acompañamiento legítimo de dichas ligaduras de voz alta. Las que hace el bajo, a su tiempo se explicarán.

Demuéstrase el ejemplo de solo los puestos de las voces sobre el bajo:

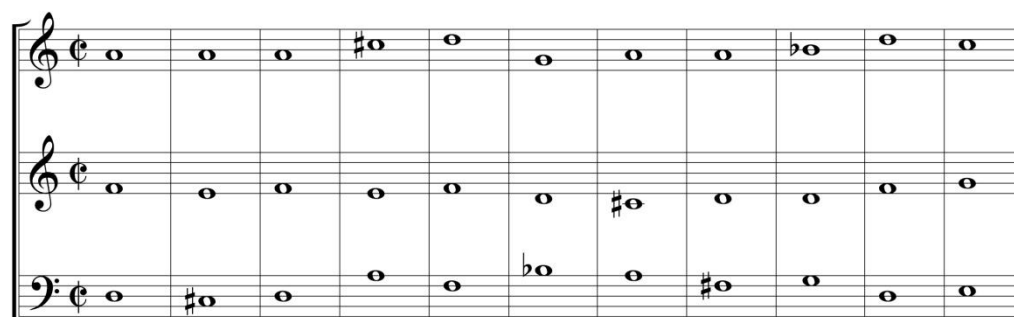
[Práctica 18, fol. 8v]

Otro ejemplo de ligaduras de cuarta y séptima, concierto a tres:



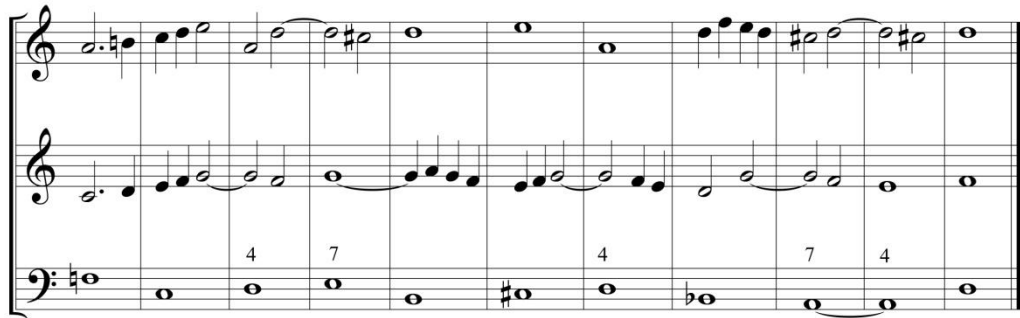
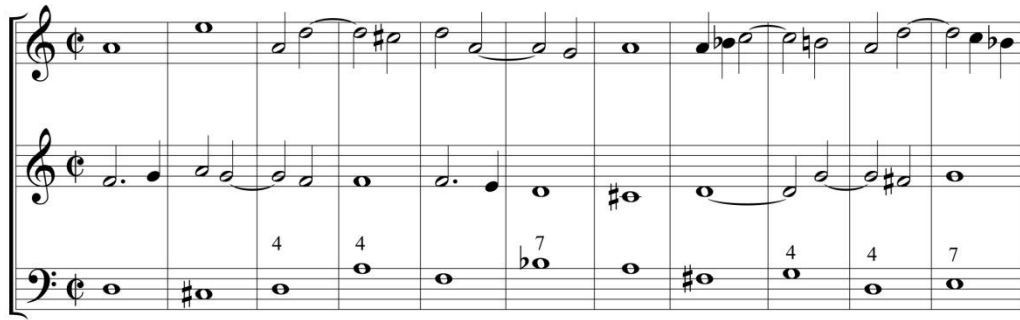
[Práctica 19, fol. 9r]

Figuras iguales, una voz o más latas y la otra pueda en algún caso dar dos especies en un punto del bajo, posturas llanas:



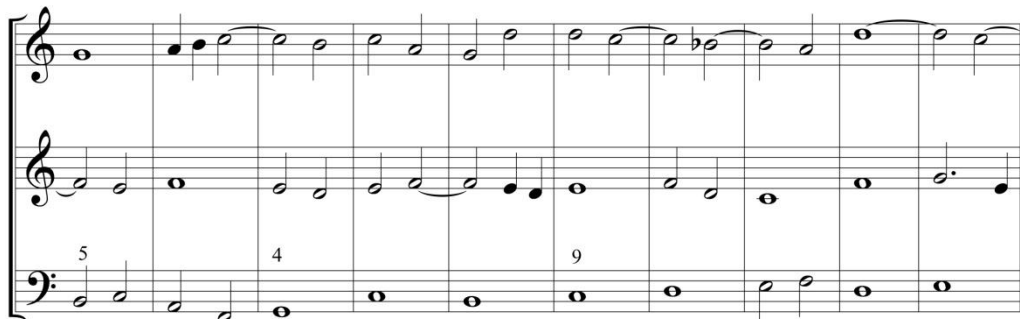
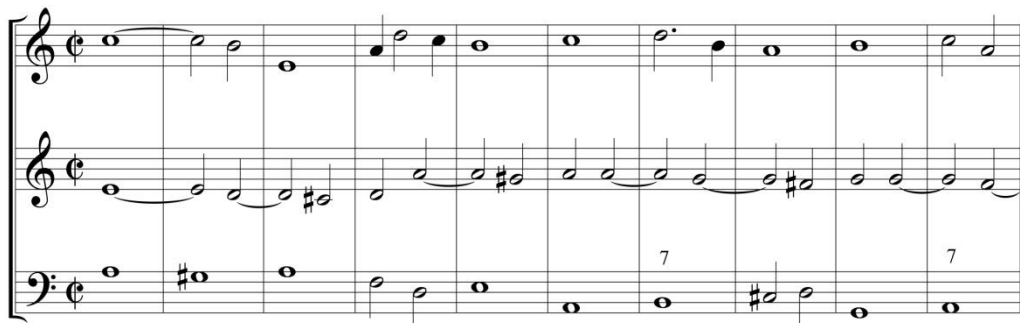
[Práctica 20, fol. 9v]

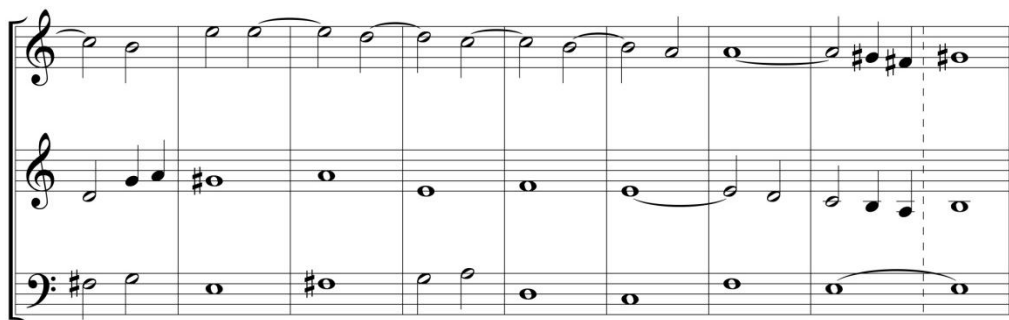
El mismo bajo con ligaduras de cuarta y séptima:



[Práctica 21, fol. 10r]

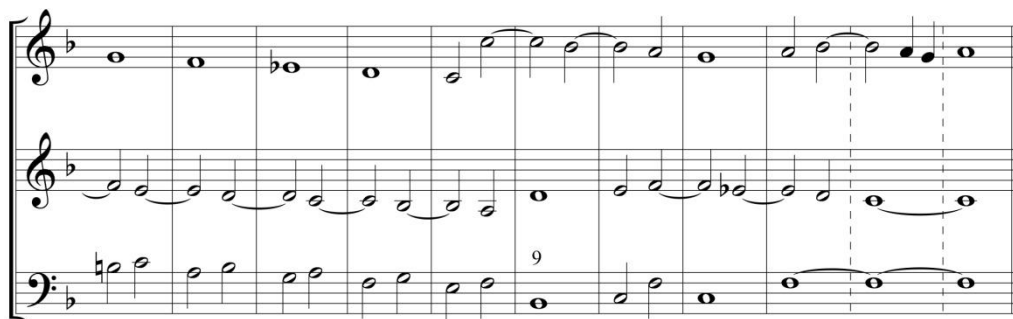
Ligaduras de quinta falsa. Se advierte que su desligue, que es la tercera, será mayor, siempre que deba se baja a la sexta con el bajo u octava por salto a tercera o a quinta.





[Práctica 22, fol. 10v]

Manifestación de los casos en que no se puede a tres acompañar con quinta a la ligadura de cuarta sino con la sexta:



[Práctica 23, fol. 11r]

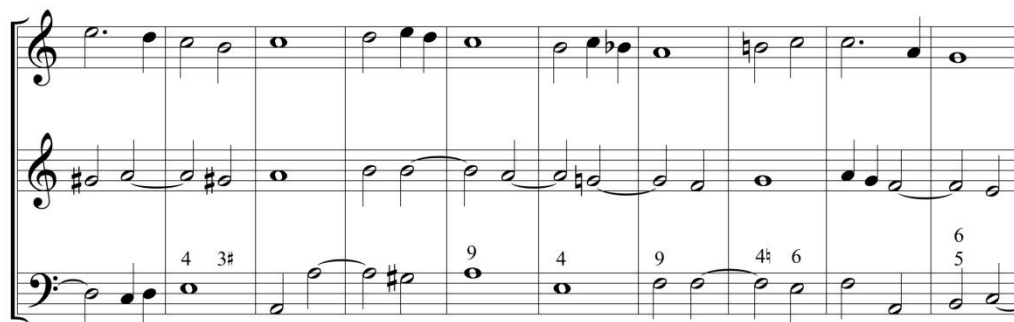
Nota para las ligaduras de bajo: las ligaduras de bajo no son otra cosa que una ligadura de séptima en voz alta, trocada, que viene de segunda usada en el bajo. Tiene

las condiciones forzosas como las de voz alta. Su acompañamiento en las voces que la acompañan es la siguiente: cuando previene, pueden estar las voces en las mismas especies de segunda y cuarta que hace el bajo al lugar, con tal que desde el dar del compás hayan tomado posesión del punto que forma la especie; en séptima no puede prevenir, por ser sonido a que ha de ir al desligue el bajo; en las demás especies, ya se entiende puede prevenir en el ligar la especie al dar. Se han de poner en las voces las especies de segunda y cuarta si fuese tono menor la música y se hiciese la ligadura en la quinta del tono. La segunda será menor o semitono, por ser esta especie sexta natural bajando del tono; y si fuere mayor el tono, será la mayor. La cuarta será natural o menor cuando el bajo volviese al signo donde ligó, v. g. Fa, Mi, Fa en Csolfaut, pero será mayor (o tritono que llaman) siempre que el dicho bajo siga bajando ligando o sin ligar, como cuando su desligue es prevención en la voz de la cuarta que acompaña para hacer ligadura de séptima cuando sale a la sexta. Es cuanto se ofrece en su uso, por lo que se sigue la práctica en la lección siguiente:

The image displays three systems of musical notation, each consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs). The notation is in a historical style, likely for a lute or similar instrument, with various ligatures and fingerings indicated. The first system shows a sequence of notes with ligatures. The second system includes fingerings (4, 2, 2) and a measure with a 4. The third system includes fingerings (2, 2, 2, 4) and a measure with a 4. The notation is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

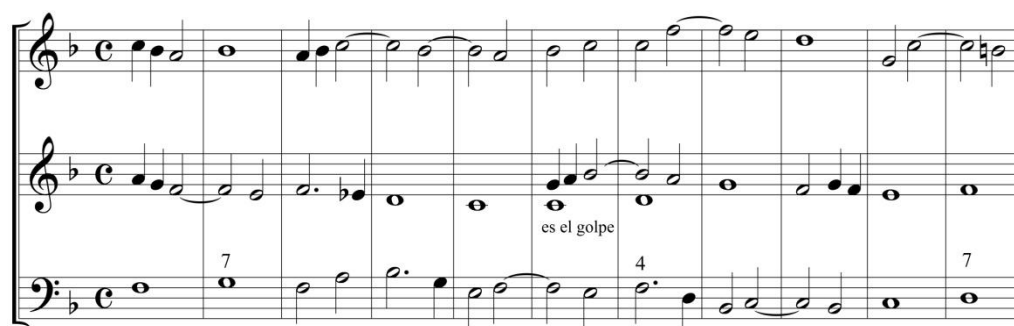
[Práctica 24, 12v]

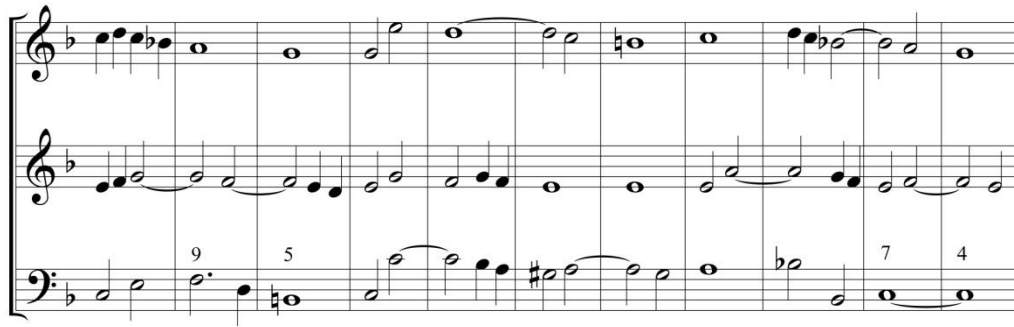
Ligaduras de todos géneros que salen a sus especies inmediatas y la segunda hecha de bajo acompañada con la quinta:



[Práctica 25, fol. 13r]

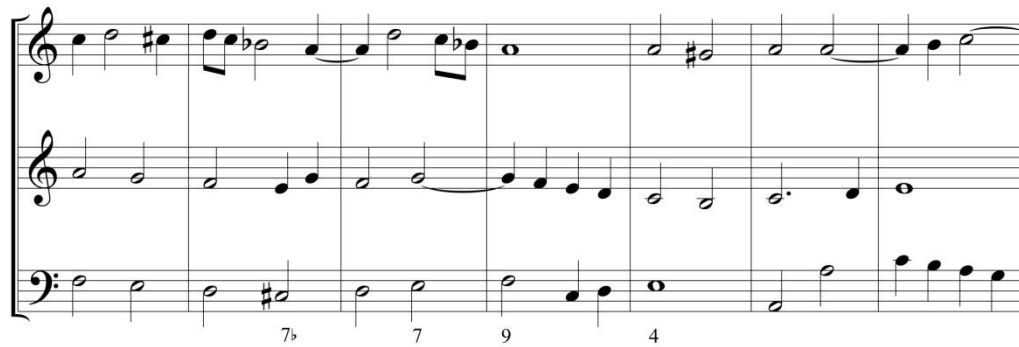
Síguese otro género de ligaduras a su arbitrio y en particular de novena, la cual se conoce por los semitonos del bajo:





[Práctica 26, fol. 13v]

Ligaduras que corresponden a este bajo según sus intervalos bajo el tiempo de compasillo:



The image displays four systems of musical notation, each consisting of a voice part (treble clef) and a lute part (bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ligatures. Below the lute part, there are figures (numbers) indicating the bass line. The figures are: 2, 2, 5 in the first system; 7 in the second system; and 3#, 4, 3# in the fourth system. The text "En estos casos" is written above the lute part in the fourth system.

[Práctica 27, fol. 14r]

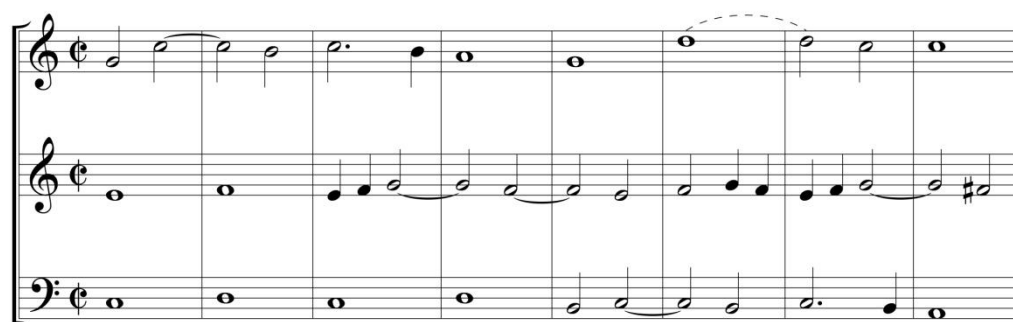
Ligaduras de bajo que previenen en falsa:





[Práctica 28, fol. 15r]

Bajo para cómo se pueden usar dos ligaduras distintas sobre un mismo movimiento de bajo:



The image displays four systems of musical notation, each consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs). The notation includes various note values (half, quarter, eighth notes), rests, and accidentals (sharps, flats). The first system shows a key signature of one sharp (F#). The second system includes figured bass notation in the bass staff: '7' in the first measure, and '6 4' in the second measure. The third system includes a '4' in the bass staff in the second measure. The fourth system ends with a double bar line.

[Práctica 29, fol. 16r]

Lección para ligaduras de séptima que salen a la tercera en lugar de la sexta, por movimiento del bajo, y la cuarta a la sexta por lo mismo que llaman burlada, y de séptima:

The image displays three systems of musical notation, each consisting of four staves. The first two staves of each system are for the voice, using a treble clef and an alto clef. The last two staves are for the basso continuo, using a bass clef and a tenor clef. The music is written in 3/4 time, indicated by the 'C' time signature. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and ligatures. The first system shows a vocal line with a melodic contour and a basso continuo line with a steady accompaniment. The second system continues the vocal line with a more complex melodic structure and a corresponding basso continuo line. The third system shows a vocal line with a series of half notes and a basso continuo line with a steady accompaniment.

[Práctica 30, fol. 17r]

Síguense otros bajos así para la mayor firmeza de los principiantes en saber con facilidad poner las voces dando al bajo su verdadero acompañamiento como para la instrucción e inteligencia en el tiempo ternario, sobre el que se seguirán los dichos bajos. En el cual tiempo se advierte para el gobierno de los acompañamientos y deslize de ligaduras lo siguiente:

Es a saber lo primero que la diferencia que se halla del compás igual (o binario en otro término) al desigual, o ternario que es lo propio, es la que diré. El compás igual declara en si cuando las voces han de corresponder en dar acompañamiento por la razón de ser igual y dar un golpe al dar en su acompañamiento y otro al alzar, y cuando liga lo regular es ser igual la prevención e igualmente.

Pero es a saber en el tiempo desigual, como 3/4, no se divide nunca medio compás por ser enredoso, y violento, y por el tanto hay otro modo de golpear en las voces. En cuanto a la cantidad de acompañamiento se dan dos como en compás igual, solo que un golpe se han de mantener las voces dos partes y en el otro una, que son las tres del compás. Cuándo ha de ser al dar el golpe de dos partes, y cuándo al alzar, el bajo lo demostrará y el maestro lo explicará, pues no hay seguridad en uno ni en otro, y por el tanto no se puede tener por regla fija. Cuando para el uso de las ligaduras, se diferencia del igual en que aquel tiene prevención, y ligar igual, y este no; suele las más veces tenerla, pues unas veces previene con dos partes, y liga con una y otras al contrario. Todo lo dicho se hará ver en los bajos que se siguen de los cuales los primeros serán solo para el uso de los acompañamientos sin ligadura alguna más que los finales de cuarta para obviar toda confusión y dificultad.

Bajo
sobre el
cual dan
las voces



así es regular



[Práctica 31, fol. 18r]

Advertencias para componer a cuatro voces:

Advertencia 1ª: la cuarta voz es aquella la cual no es precisa para acompañar a toda ligadura y consonancia de tercera y quinta sino una voz la cual en posturas llanas abraza la armonía duplicando el sonido del fundamento, que es el bajo; la cual se pone en la octava en ligaduras, ocupando la especie que cabe después de las principales, que sirve de principal acompañamiento, para lo cual es a saber lo siguiente.

La 2ª advertencia es, cuando se hace ligadura de séptima la cual la acompaña la tercera, el puesto de la cuarta voz que se añade es la quinta (esto se entiende tanto cuanto dure el ligar, pues no puede permanecer por el desligue en sexta) y así debe ir esta voz a la octava o a otra especie al desligue.

3ª advertencia: cuando se haga la ligadura de cuarta, no le cabe a la cuarta voz otro puesto que la octava del fundamento, a no ser que en algunos casos, por causa de hallarse la voz distante de la octava por obviar su mal cantar, se duplica el acompañamiento de sexta o quinta con que se acompaña dicha ligadura.

4ª advertencia: cuando se haga ligadura de novena, la cuarta voz se pondrá en el mismo puesto que cuando ligue de séptima, con la diferencia de que en esta no puede subsistir al desligue como queda dicho, y en la de novena sí por ser su desligue (según regla) a la octava, con lo que quedan las voces con postura llana.

La 5ª y última advertencia: cuando ligue el bajo, la cuarta voz ha de estar en la sexta y en el desligue a la octava. Esto se entiende sea como cuarta mayor o natural. Cuando no hay ligadura, la cuarta voz a la octava, y cuando el bajo este accidental siendo fundamento, la cuarta voz se duplicara en la tercera con una de las otras voces, pues no puede ni a cuarta ni a más voces estar ninguna en octava.

Ejemplo en que se demuestran los puestos de cuarta voz para el uso de las especies perfectas:

The image displays two systems of musical notation, each consisting of four staves. The top system shows a sequence of notes across the staves, with a dashed line indicating a specific interval or movement. The bottom system continues the sequence, showing various intervals and movements between the staves. The notation includes treble and bass clefs, and various note values and accidentals.

[Práctica 32, fol. 19v]

Reglas para componer a cinco voces:

Se reducen a dos principalmente las reglas que deben observarse en toda composición metódicamente hecha a cinco voces: una, en orden al orden y duplicación de las especies perfectas en las posturas o armonías comúnmente llamadas llanas; y para la perteneciente a las voces particulares entre sí, de el cómo se deben duplicarse las especies así consonantes, y perfectas, como las disonantes, o falsas, sin que se hallen *unisonus*, no solo de golpe, que estos aun a dúo son prohibidos, sino aun siendo usados por *gradatim*; pues a no haber grande precisión, como por obviar el mal cantar, de primera no deben usarse por carecer dicha especie de toda sonoridad, lo que se prueba con decir que para verificarse esta sonoridad se hace forzoso formar distinta especie, el *unisonus* no la forma por ser un sonido duplicado con más o menos cuerpo según la voz que le forme, luego no se puede hallar en él sonoridad más que aquella que puede resultar de un solo sonido. Esto supuesto, para el conocimiento pleno en orden al gobierno de las tablaturas, tendrá presente el discípulo la siguiente regla.

Regla 1ª

Las posturas o armonías llanas que caben sobre un bajo (sea el que fuere) que se reducen a tercera, quinta y octava y tercera y sexta están desempeñadas a solo el número de tres voces, sin ser necesario de más número, pues en la postura de tercera, quinta y octava, si se ha de graduar dicha especie octava no por ser simple (como algunos quieren) sino por legítimamente compuesta y una duplicación de especie, por lo que para el lleno de armonías entre sí distintas no se hace precisa o necesaria, por lo que así como se dijo en las reglas a cuatro voces, hablando de la cuarta voz que en las posturas llanas no tenía otro cabimiento que la octava del fundamento, ahora se da por regla para la quinta voz que ocupe en semejantes casos la quinta duplicada con una de las voces compañeras, la que es preciso ocupe una de ellas, pues se ha dicho que a tres debe estar ya ocupada dicha especie, como a cuatro la 8ª, y tendrá presente el discípulo que el ocupar a cinco la quinta voz el puesto de quinta y no algún otro, tiene su fundamento razón, y se reduce a que la especie más noble después de la octava que se halla ya ocupada a solo el número de cuatro voces es la quinta como especie perfecta compañera de las dos, que ocupan todo diapasón. Y así, le corresponde por legitimidad la preferencia a la tercera que se duplica al número de 6 voces y a la sexta que se practica al número de siete voces, guardando con esto un orden arreglado a como son graduadas las especies en particular. En lo que estriba la dificultad de la colocación del referido puesto de quinta voz, no es en la duplicación de la quinta sino en que se proporcionen de modo las tablaturas en las voces compuestas, que entre sí las dos voces duplicadas en quinta una sea quinta realmente del bajo y otra doceava, o a veces doceava una y su compuesta otra, de tal modo que se verifique distan una voz de otra una octava, pues de otro modo, siendo *unisonus* (como ya queda dicho), no será dicha duplicación formación de dos quintas sino una sola aumentada con dos voces, lo cual declaran las prácticas siguientes.

Siguen las prácticas:



[Práctica 33, fol. 21v]

Regla 2ª

Para cómo se han de duplicar las especies en las armonías o posturas falsas por ligadura.

Se da por sentado, a quien ha escrito a cuatro voces, ha de saber cómo no puede darse caso en el cual un bajo admita sobre sí más que tres especies legítimamente distintas, y esto solo se verifica en los precios o limitados casos que siguen.

1º/ Ligando una voz alta de séptima que después de su inmediato acompañamiento, que es la tercera, le cabe a la cuarta voz el puesto de quinta y esto se verifica si el bajo, en el sitio que forme dicha séptima, la tuviese perfecta en aquel diapasón; pues si la forma en un Mi, como v.g. en el de B.mi siendo quinto tono el periodo, no podrá de ningún modo tener cabimiento por ser voz aquella que sirve en tal caso de acompañar la ligadura, y esto siendo falsa no puede hacerlo sino por vía de ligadura como tal especie falsa que es.

2º/ Otro caso se halla cuando se ejecuta una ligadura de quinta y sexta, ya sea perfecta la quinta ya falsa, en donde le cabe siempre la tercera a la cuarta voz, en cualquier intervalo de tono que sea formada dicha ligadura.

3º/ El tercer caso que puede darse es cuando se ejecuta una ligadura por el bajo, a la cual le caben tres acompañamientos realmente distintos unos de otros, cuales son su segunda menor o mayor, o en su defecto la tercera, (bien que esta siempre) menor, su cuarta con iguales circunstancias a la segunda y a la sexta mayor siempre sea tono mayor o menor donde ejecuta dicho bajo su ligadura.

4º/ El cuarto caso viene a ser el mismo que el que se acaba de referir, con sola la diferencia de venir trocada la armonía, así por el bajo como por las voces particulares, cual se ve y verifica en una ligadura de cuarta falsa acompañada con la tercera y en ligar de la sexta menor la séptima menor, bien que en forma de ligadura, como v.g. su práctica lo demuestra.



[Práctica 34, fol. 23r]



[Práctica 35, fol. 23r]

Se desea ver cómo en realidad no es la presente postura o tablatura otra cosa que una ligadura de segunda en el bajo acompañada con tercera menor trocada; la cual viene (en la expuesta segunda práctica [práctica 35]) a ser la séptima menor; y la quinta falsa, la voz que liga el bajo (en la primera [práctica 34]) a una cuarta mayor se halla transmutada por el susodicho bajo en quinta falsa.

5º/ El último caso en que pueden caber las tres especies se halla ejecutando una caída de novena acompañando las voces dicha novena de dos modos, uno con quinta y tercera y otro con la referida quinta y, en lugar de la tercera, la cuarta en forma rigurosa de ligadura, como se ve en las siguientes prácticas.

1ª Práctica

2ª

[Práctica 36, fol. 23v]

En la primera práctica [de las dos anteriores] toma el nombre de caída (o como otros quieren) la ligadura de novena, mas en la segunda práctica de ningún modo puede llamarse más que una ligadura legítimamente de cuarta con su acompañamiento de quinta y, como había la cuarta voz de caer al tiempo de ligar a la octava del bajo (que es el único puesto que le compete), se detiene en la novena aquel tanto tiempo manifestando ser como una apoyatura lata, pues de otro modo se opondría su práctica a aquella regla de no poder ser ejecutadas dos ligaduras a un mismo tiempo. Y así tendrá presente el discípulo que una cosa es aparentar a la vista, y aun al oído, ser dos ligaduras las que se ven, y sienten, y otra el que traídas a escrutinio facultativo lo sean.

Todo lo dicho hasta aquí se dirige a hacer patente al aplicado discípulo que el componer a mucho número de voces no es anhelar a buscar distintas armonías o especies cuantas sean las voces a que se compone; sino a duplicarlas por su orden y que esto sea ejecutado con el primor que pide el Arte. Y así, para este efecto, observará para la quinta voz en las especies falsas o ligaduras la norma siguiente:

1ª/ En la ligadura de séptima, la cual ya queda dicho cuantos son los acompañamientos que caben sobre ella, duplicará de tres, que son uno de ellos, y será el de la quinta (si la hubiese perfecta), y en su defecto será la tercera como la más privilegiada después de dicha quinta y esto que sea en octava una voz de otra como v.g. estos ejemplos lo demuestran:

1ª

5ª voz

2ª

[Prácticas 37 y 38, fol. 24v]

Cuando se haga ligadura de cuarta será duplicado el puesto con la que haga el acompañamiento de quinta y si fuere sexta con que se acompañe a dicha ligadura, igualmente será la sexta pues es accidental el que usa de la sexta en forma de apoyatura de la legítima especie con la cual debe ser acompañada dicha ligadura de cuarta, la cual es la quinta, pues de otro modo siendo con sexta no se tiene en rigor por ligadura sino una postura llana de tercera, quinta y octava trocado el fundamento en la quinta superior a él, como se ve mejor en su práctica, que es como sigue:

1ª

con 5ª

2ª

con 6ª

fundamental

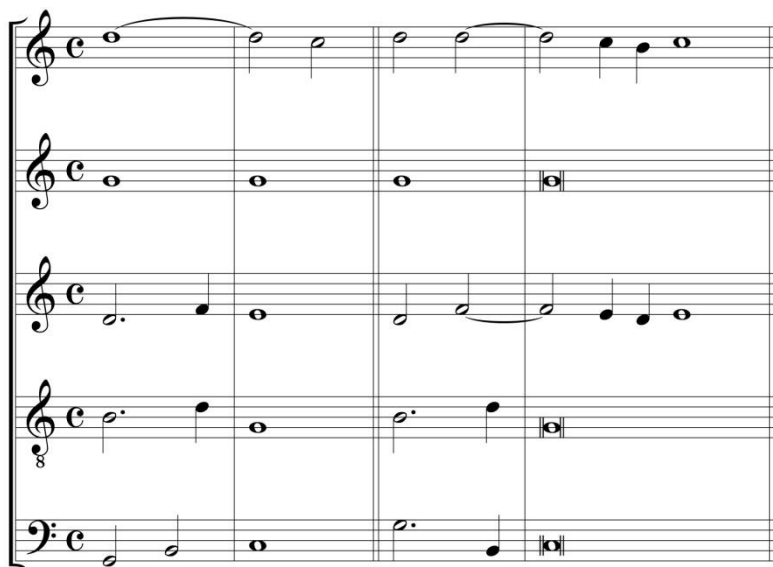
[Práctica 39, fol. 25r]

Para la ligadura de quinta y sexta, ocupará la voz el puesto de la sexta del bajo, la cual es el sonido compuesto o nacido de su fundamental, pues el bajo en semejantes casos, siendo su cantar semitono, no se halla en su centro, sino una especie de tercera mayor de él, como se demuestra en la práctica que sigue:



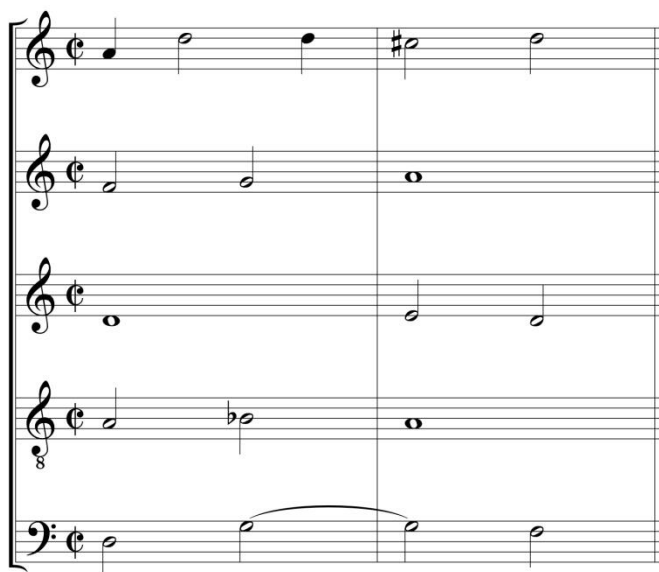
[Práctica 40, fol. 25v]

Para la última caída o ligadura de las cuatro que se usan por voces superiores al bajo, cual es la novena, ocupará el puesto de octava en la quinta con otra voz, como si fuesen en postura llana (como queda ya dicho en su lugar) y esto se entenderá también aun cuando se usen la caída de novena y la de cuarta a un mismo tiempo, pues siempre llevan por principal acompañamiento la quinta del bajo, como lo demuestran las prácticas que siguen.



[Práctica 41, fol. 26r]

Ligando el bajo, siendo única y sola ligadura suya, si fuese acompañada dicha ligadura con segunda de un tono, cuarta mayor y sexta menor, llamada postura de *tritono*, que quiere decir compuesta dicha cuarta de tres tonos, el puesto que le compete a la quinta voz es el de la segunda por ser octava del fundamental que allí supone, y aquí se muestra:



[Práctica 42, fol. 26v]

Si de otro modo el acompañamiento en las voces fuese con segunda (también de un tono) y la quinta perfecta como muchas veces acontece, se ha de duplicar con la quinta voz la segunda igualmente, porque la quinta ya es preciso, como queda dicho, se halle duplicada a cuatro voces tan solo, por no admitir en tal caso el bajo más que dos solas armonías, cuales son segunda y quinta como se ve en práctica y es como sigue:

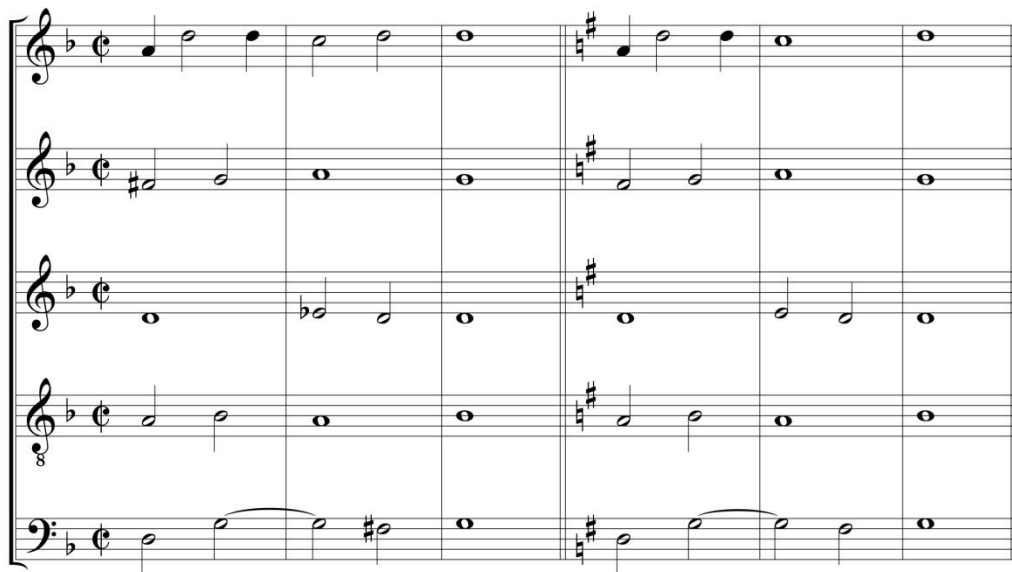


[Práctica 43, fol. 27r]

En semejantes casos en los cuales hace el bajo el síncope en las primeras a octavas de los diapasones y vuelve después del desligue al sitio donde ligó, como este, es lo mejor y propio se acompañe su ligadura del modo practicado, solo si con quinta pues la cuarta mayor llama a sacarle a dicho bajo de aquel tono que no sale. También le cabe igualmente su segunda y cuarta menor con su sexta mayor o menor según fuere el

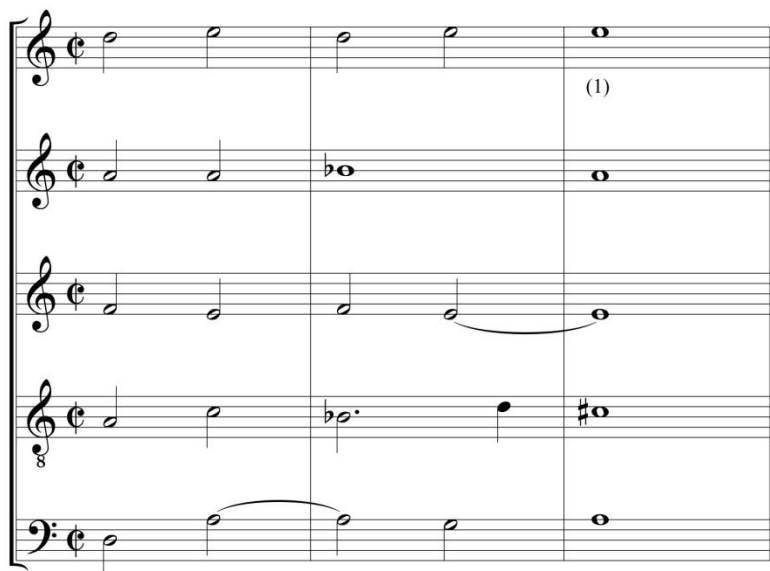
término: cuando sea mayor, corresponderá mayor, y cuando menor, menor, como lo demuestran sus prácticas.

Siguen las prácticas.



[Práctica 44, fol. 27v]

Otro tercer sitio distinto a los dos ya dichos se halla en que el bajo puede y realmente forma su ligadura, y aunque sus acompañamientos nunca pueden salir de segunda, cuarta y sexta, con todo, en ser las dichas especies mayores o menores, forma distinto sentir y añade más o menos dificultad para la colocación y duplicación en sus tablaturas, cual se ve en un bajo el cual liga como liga este, v.g.:



(1) Re en manuscrito

[Práctica 45, fol. 28r]

Observe el estudioso cómo la especie segunda que fue en los dos pasados ejemplos mayor, es aquí menor. La cuarta no tiene alteración en el pasado ejemplo, pero la sexta sí, pues es menor y en los dos referidos es mayor; y esto forzosamente no casual, pues

lo pide rigurosamente el bajo. Estos son los tres distintos sitios variables que tiene el bajo para poder formar su ligadura; y la especie duplicada en la pasada práctica en la quinta voz, que en rigor le cabe, como (así mismo) en los demás ejemplos, con lo que queda disuelta toda duda en esta parte. En la de la relación que debe llevar cada voz en el seguimiento de puestos, la voz viva es quien puede declararlo según el caso lo pida, pues no puede afirmarse por regla una cosa que no subsiste o determina a cosa fija, sino que estriba en el capricho de cómo cante el bajo sobre quien se componga, y este en unos es de un modo y en otros de otro, y así tan solo se da por regla sentada la especie que ha de duplicarse a todas las armonías, así perfectas como imperfectas y disonantes o falsas, cada cual en particular, que es lo que comúnmente hablando facultativamente llamamos puesto de tal o tal voz.

Pónese el siguiente ejemplo práctico más dilatado, recopilando en él todo lo contenido en los antecedentes; y para que observe al mismo tiempo el discípulo el modo de tomar las voces posesión de los puestos de un intervalo a otro, así todas al bajo como para las duplicaciones entre sí mismas, sin que hayan de notarse dos quintas o doceavas ni dos unisonus u octavas consecutivas.

Ejemplo en el cual van recopiladas todo género de ligaduras a cinco:

The musical score consists of five staves, each representing a different voice. The top staff is the Soprano, followed by Alto, Tenor 1, Tenor 2, and the Bass at the bottom. The key signature is one sharp (F#), indicating C major. The time signature is 4/4. The score shows various types of ligatures (ties) between notes in different voices, illustrating the concept of 'puestos' (positions) and intervals. The bass line is marked with '7', '6', and '5' below it, indicating specific intervals or positions. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the notes are connected by horizontal lines (ligatures) across measures.

The first system of musical notation consists of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The fifth staff is in bass clef. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with a double bar line after the fourth measure.

The second system of musical notation consists of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The fifth staff is in bass clef. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with a double bar line after the eighth measure. A measure number '4' is written below the fifth staff at the beginning of the system.

The third system of musical notation consists of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The fifth staff is in bass clef. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with a double bar line after the twelfth measure. Measure numbers '7', '7', and '4' are written below the fifth staff at the beginning, middle, and end of the system respectively.

The image displays a musical score for two systems, each consisting of five staves. The first system contains measures 1 through 8. Below the bass staff of the first system, the measure numbers '9' and '4' are written under measures 9 and 10 respectively. The second system contains measures 9 through 12. Below the bass staff of the second system, the measure number '9' is written under measure 9. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and slurs.

[Práctica 46, fol. 29r]

Escala subiendo:	
A la 1ª de tono	3ª, 5ª y 8ª
A la 2ª	3ª, 4ª y 6ª
A la 3ª	3ª, 3ª y 6ª
A la 4ª	3ª, 5ª y 6ª
A la 5ª	3ª, 5ª y 8ª
A la 6ª	3ª y 6ª
A la 7ª	3ª, 5ª y 6ª
A la 8ª	3ª, 5ª y 8ª
Bajando:	
A la 8ª	3ª, 5ª y 8ª
A la 7ª	3ª y 6ª
A la 6ª	3ª, 4ª y 6ª
A la 5ª	3ª, 5ª y 8ª
A la 4ª	2ª, 4ª y 6ª
A la 3ª	3ª y 6ª
A la 2ª	3ª, 4ª y 6ª
A la 1ª	3ª, 5ª y 8ª

Las dos escalas solo se distinguen en que la tercera mayor a la primera de tono se le da tercera mayor y a la cuarta lo mismo; y al tono menor se le da a la primera tercera menor y a la cuarta también; y bajando, al de tercera mayor, a la sexta de tono se le da sexta mayor y al tono menor se le da menor.

Regla que se ha de tener presente, que es saber cuántos sostenidos y bemoles tienen cada una de las 24 escalas de la modulación. Los tonos de la música son dos: uno de tercera mayor y otro de tercera menor. La primera y principal escala es la de quinto tono. Esta produce un tono menor que, bajando de dicho quinto tono en tercera menor, se pone en él y respectivamente todos los demás.

En cuanto a los sostenidos que lleva cada una de las escalas, Csolfaut tercera mayor no lleva accidente ninguno; la de tercera menor lleva dos sostenidos accidentales; la escala de octavo tono lleva un sostenido, que es el primero; la compañera de esta escala es la de Elami tercera menor; la escala de Dlasolre tercera mayor lleva dos sostenidos fijos; su compañero, Bfabmi tercera menor; la escala Alamire tercera mayor lleva 3 sostenidos; la menor de esta es Ffaut tercera menor; la que lleva cuatro sostenidos, Elami tercera mayor; quinto tono segundo punto alto, su menor Csolfaut sostenido; Bfabmi tercera mayor, octavo tono segundo punto alto lleva cinco sostenidos; su menor Alamire bemol, que es séptimo tono medio punto bajo; la escala de Ffaut sostenido tercera mayor lleva seis sostenidos; su menor es Elami tercera mayor, tercer tono medio punto bajo.

Finis coronat opus.

III. EDICIÓN DE OBRAS DE JOSÉ LIDÓN

Particularidades de la notación musical de José Lidón y criterios de edición

La realización de una edición de una obra musical exige la elección entre un fin práctico e inmediatamente reconocible por los intérpretes de la partitura o uno de carácter musicológico que proporcione información abundante de la obra como texto histórico y del compositor aun a riesgo de dificultar su interpretación. Para el primer caso, generalmente debe adaptarse las grafías para llegar a una versión que respete las convenciones modernas de escritura, pudiéndose perder información interesante por el camino. Esto es evidente para música de otros periodos en donde la notación musical es claramente diferente a la actual, pero es igualmente necesario en música de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX para no incurrir en problemas de interpretación de las intenciones del compositor. El segundo punto de vista para una edición, aun admitiendo que ninguno de los dos puede presentarse de manera totalmente pura, es el más adecuado para una edición crítica y un trabajo de tipo musicológico, aunque no debería perder en ningún caso la posibilidad de servir como texto a ser interpretado incluyendo un exceso de detalles o explicaciones que dificulten tal posibilidad.

En relación a esto, uno de los criterios habituales en las ediciones de música del periodo es el respeto al texto original en muchas de sus características (articulaciones, alteraciones accidentales, indicaciones de matiz y tempo, etc.) con un mínimo de intervención por parte del editor, generalmente una actualización de terminología y una homogeneización de articulación de pasajes similares. Cualquier inclusión de un signo no incluido en la fuente utilizada suele indicarse por medio de paréntesis, corchetes, líneas discontinuas, notas a pie de página o similares. No obstante, este punto de vista no está exento de problemas que hay que identificar adecuadamente.

Problemas de identificación de la información contenida en la partitura

Uno de los principales aspectos y problemáticas a las que hay que enfrentarse ante la música de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX es el cambio necesario de concepción de la partitura como medio de transmisión de la música. Autores como Brown¹ y Harnoncourt² advierten que un punto de vista decimonónico en el que la partitura expresa todos y cada uno de los deseos del compositor mediante los diferentes signos queda muy alejado de la práctica de finales del siglo XVIII, en donde el compositor esperaba del intérprete una realización final según el gusto y las convenciones estilísticas de la época, dependientes además de los medios disponibles en la interpretación y de la ocasión y público de destino. Es por ello que, en lo que se refiere a articulaciones, signos de duración, acentuación y dinámicas u ornamentación, solo ofrecía indicaciones aproximadas, incompletas o ambiguas, o bien más detalladas si suponían un deseo en contra de la regla estipulada, tal y como Harnoncourt precisa para el caso de la música de Mozart. Esta práctica, según indica Pierre Baillot para los años cuarenta del siglo XIX³, tiende a ser sustituida por un mayor control y definición

¹ BROWN, Clive: *Classical & Romantic performing practice 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press, 1999 (reimpresión 2002).

² HARNONCOURT, Nikolaus: «Lo escrito y lo sobreentendido en las partituras de Mozart», *Quodlibet: revista de especialización musical*, nº 13, 1999, pp. 31-41, traducción de «Geschriebne und ungeschriebene interpretationsanweisungen bei Mozart», *Der Musicalische Dialog: Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. Residenz Verlag: Salzburgo y Viena, 1984.

³ BAILLOT, Pierre: *L'Art du violon: Nouvelle méthode* (Paris, 1834), p. 162, citado en BROWN, C.: *Classical & Romantic...*, p. 62.

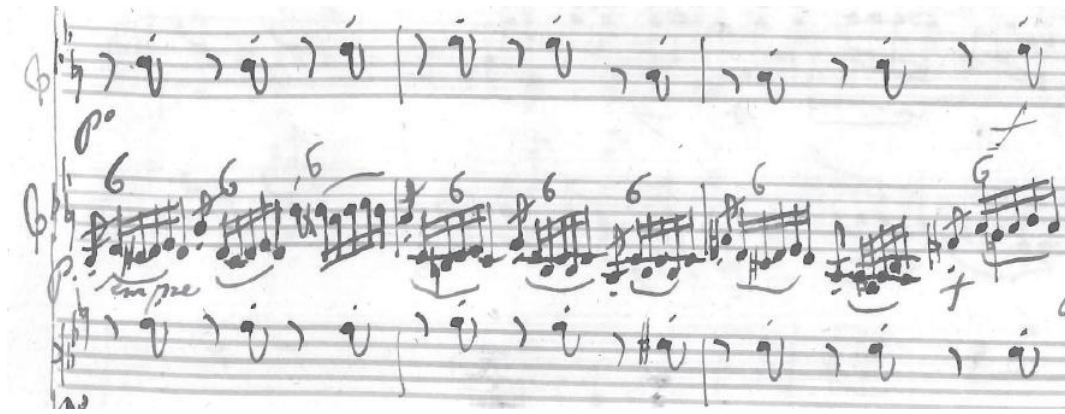
de la partitura por parte del compositor según transcurre el siglo XIX, apareciendo un estilo de escritura más personal.

Abordar una música del periodo requiere abandonar la mentalidad correspondiente a la concepción actual de partitura y saber identificar qué elementos están realmente incluidos y cuáles no en el papel, aunque esta cuestión parezca obvia. En primer lugar, algunas convenciones de la época difieren de las actuales, lo que puede inducirnos a pensar que faltan algunos elementos. Un caso típico es el de la permanencia del efecto de aplicar una alteración accidental sobre una nota más allá de la barra divisoria de compás siempre que las notas afectadas se sitúen a continuación de la misma, e incluso en casos en donde ni siquiera es así. Los escritos teóricos de la época sobre esta cuestión muestran que la acción neutralizadora de la barra de compás ya estaba siendo considerada aunque no existe homogeneidad de criterios. El cuadernillo *Demonstración de los primeros rudimentos de la Música. Sus caracteres, valor y oficios de ellos según el estilo moderno*, estudiado en el capítulo quinto del primer volumen, indica, al referirse a los sostenidos y bemoles, que su efecto es alterar la voz medio punto arriba o abajo según corresponda de la natural entonación «hasta encontrar becuadro que le quite»⁴, sin comentar nada acerca del efecto de la barra divisoria. Sin embargo, el libro encuadernado anteriormente al cuadernillo de Lidón en el mismo volumen, el cual recoge una serie de interesantes poemas escritos por Ramón Biosca en torno a los caracteres musicales, si que hace mención a este efecto al indicar que «lo que sube el sostenido, / y lo que baja el bemol, / vuelve a quedar natural / por becuadro o división»⁵. Parece que Biosca necesita aclarar aún más este punto al incluir una llamada a pie de página en donde indica que «la división [es decir, la barra de compás] naturaliza las cuerdas alteradas por los accidentes, y da claridad a la escritura», lo que puede apuntar a que esta convención no fuera aplicada de manera general por los compositores.

En cualquier caso, la observación de las partituras de José Lidón muestra claramente, en multitud de ejemplos, cómo el compositor consideraba que una nota seguía afectada por una alteración accidental si se encontraba a continuación de la nota alterada inicialmente a pesar de la existencia de una barra divisoria. Un ejemplo extraído de la *Lamentación Primera del Miércoles Santo* de 1817 ilustra esta cuestión en una época tardía. Efectivamente, el Fa sostenido de las violas indicado en el compás 59 debe mantenerse alterado en el compás 60 sin ninguna duda (ejemplo III.1):

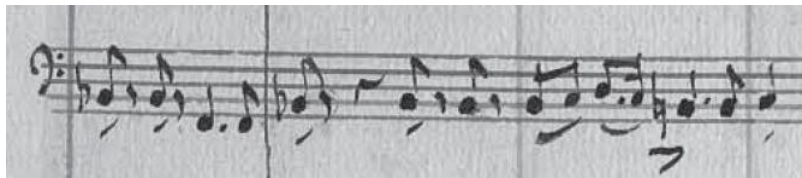
⁴ LIDÓN, J.: *Demonstración de los primeros rudimentos de la Música. Sus caracteres, valor y oficios de ellos según el estilo moderno*. Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, sig. A-2225, fol. 7r.

⁵ Breve resumen de la forma y efecto de los caracteres musicales para uso de los principiantes dispuesto en verso por Don Ramón Biosca, presbítero, capellán de S. M. en el Real Monasterio de las Señoras Descalzas de esta Corte. Madrid: Imprenta Real, 1807, fol. 3r (Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, sig. A-2225).



Ejemplo III.1. J. Lidón: *Lamentación Primera del Miércoles Santo* (1817), cc. 58-60, violines y violas.

Otro ejemplo de los mismos años pertenece al *Miserere* de 1815. El Si bemol introducido en la parte de acompañamiento en el compás 24 y 25 se mantiene al comienzo del compás 26 (ejemplo III.2):



Ejemplo III.2. J. Lidón: *Miserere* (1815), cc. 24-26, acompañamiento.

La no aparición de indicaciones de matiz o articulaciones en algunas partes vocales o instrumentales de la partitura atiende a determinados criterios de la época. En primer lugar, tal y como indica Brown para el caso del *Concierto para Violín* de Beethoven⁶, el compositor esperaba que un solista aportase su propio punto de vista interpretativo o no se sintiese obligado a seguir al detalle las indicaciones del compositor, por lo que a menudo se abstenía de incluirlas en dicha parte. Para el caso de la música de Lidón, prácticamente la totalidad de las partes vocales solistas de las partituras no llevan más indicación que las agrupaciones de notas según la colocación del texto con apenas acentos o matices, mientras que el resto de partes orquestales sí que los contienen con gran detalle. Copiar los matices y acentuaciones que aparecen en otros instrumentos en la parte cantante sería, según lo anterior, un error de interpretación de la partitura.

En segundo lugar, a menudo las partes presentan indicaciones de articulación, acentuación y matices solamente en uno de los instrumentos de la sección, a menudo el principal, como el oboe o violín primero, o bien dichas indicaciones aparecen en el espacio entre dos pentagramas de partes instrumentales relacionadas. Un ejemplo extraído de la *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* de 1789 de Lidón, muestra que las indicaciones de *staccato* y *dolce* de la flauta primera se deben aplicar igualmente a la flauta segunda sin que ello suponga entender que se ha añadido algo que faltaba en la partitura original (ejemplo III.3).

⁶ BROWN, C.: *Classical & Romantic...*, p. 182.



Ejemplo III.3. J. Lidón: *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* (1789), cc. 1-2, flautas.

Otro ejemplo de esta situación es la referida por Tomás Garrido en su edición del *Oficio y Misa de Difuntos* de 1819 de Mariano Rodríguez de Ledesma⁷, en el que articulaciones y dinámicas se encuentran solo en un instrumento de la sección, habiendo seguido el criterio de unificar con las demás partes sin reflejar esto en la partitura. Sin embargo, parece un criterio muy extendido el indicar entre corchetes o paréntesis cualquier aparente añadido como externo a la partitura, según indican los criterios de la edición de la obra religiosa de Antonio Soler por José Sierra Pérez⁸.

Ambigüedad y discrepancia de ligaduras

La edición de José Sierra de la obra religiosa de Soler es útil para indicar otro de los grandes problemas de la escritura musical de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. Se trata de las discrepancias encontradas de articulación entre diferentes partes instrumentales que realizan pasajes similares, las cuales presentan diferencias de signos o en la colocación de las ligaduras. Sierra homologa las articulaciones entre pasajes, como es habitual en estos casos, aunque deja abierta la posible alternativa de diferenciación cuando indica que lo realiza salvo casos en donde la diferencia parece deliberada⁹. Para el caso de otros autores, mientras las ediciones de María Salud Álvarez de la *Misa Laudate nomen Domini*¹⁰ y de las *Lamentaciones de Miércoles Santo, Jueves Santo y Viernes Santo* (1761-1764)¹¹ de José de Nebra realizan la homologación de acentos y articulaciones entre partes sin ninguna aclaración posterior, la edición de los *Tríos para dos violines y violonchelo* de Gaetano Brunetti realizada por Lluís Bertran¹² mantiene las ligaduras existentes en las fuentes sin uniformizarlas, pensando en la posible variedad que el primer violín podía presentar en los golpes de arco con respecto a los otros instrumentos. Dicho autor invita en su edición a considerar la importancia de lo no escrito en las fuentes y de la reflexión del intérprete para completar la obra del compositor.

⁷ Mariano Rodríguez de Ledesma: *Oficio y Misa de Difuntos*, ed. crítica de Tomás Garrido. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998, p. XIV.

⁸ P. Antonio Soler (1729-1783), I. *Música religiosa, varia litúrgica*, versión y estudio de José Sierra Pérez, en colección *Maestros de capilla del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*. El Escorial: R.C.U. Escorial-M^a Cristina, 1997.

⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰ José de Nebra: *Misa "Laudate nomen Domini"*, ed. crítica de María Salud Álvarez Martínez. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1998.

¹¹ José de Nebra: *Lamentaciones de Miércoles Santo, Jueves Santo y Viernes Santo* (1761-1764), ed. crítica de María Salud Álvarez Martínez. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2008.

¹² Gaetano Brunetti: *Tríos para dos violines y violonchelo, series VI y VIII*, ed. crítica de Lluís Bertran Xirau. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2012.

A pesar de realizar la uniformización en lo que respecta a las indicaciones de tempo, dinámica y expresión, la edición de música vocal de Juan Crisóstomo de Arriaga realizada por Christophe Rousset aborda la anterior idea de que la definición final de la partitura debe realizarse por parte del intérprete indicando que «aunque se han tenido en cuenta en caso de duda, no siempre se ha unificado los pasajes paralelos, intentando respetar la escritura del autor, por lo que el intérprete tiene la opción de hacerlo o no de forma similar»¹³.

En cualquier caso, es importante observar que la imprecisión y ambigüedad de las ligaduras y demás signos de articulación son rasgos de la música de este periodo, independientemente de los factores de edad del compositor, necesidad de entrega de la obra en un corto plazo o repaso descuidado del autor. Así lo indica Brown para las partituras de Haydn, especialmente en fechas anteriores a los años 90 del siglo XVIII, o para las de Weber, donde las ligaduras se muestran imprecisas y no uniformes entre las diferentes partes¹⁴. Salvo en algún caso de la música de Mozart, como en su *Sinfonía n.º 41*¹⁵, la diferenciación consciente de articulación para pasajes similares entre diferentes instrumentos es más fácil de encontrar en compositores de la segunda mitad del siglo XIX como Brahms o Tchaikovsky para lograr determinados efectos, aunque no debe descartarse la posibilidad de su uso en épocas anteriores. Una clave para entender el sentido de la imprecisión de las ligaduras la proporciona de nuevo Brown al tratar las posturas de teóricos como Türk o Czerny o de las obras de Clementi, Beethoven o Mendelssohn. En ellas, un pasaje deseado enteramente *legato* por el compositor podía ser señalado por una ligadura general imprecisa, siendo obvio para los intérpretes de la época donde exactamente debía aplicarse, o bien mediante ligaduras parciales que incluyesen notas del pasaje para marcar pequeños efectos interiores, sin que ello supusiese un corte en el *legato* general¹⁶.

Para el caso de la música de José Lidón, es bastante frecuente la aparición de las indicaciones de articulación en todas las partes instrumentales donde parece predominar la unificación entre las mismas y una suficiente claridad de colocación en las notas como criterio general. Sin embargo, son numerosísimos los ejemplos de imprecisión, falta de ligaduras en algunas partes o incluso de contradicción entre ellas (ejemplo III.4).

¹³ *Juan Crisóstomo de Arriaga: Obra completa (II). Música vocal*, ed. crítica Christophe Rousset. Madrid: ICCMU, 2006, p. XIII.

¹⁴ BROWN, C.: *Classical & Romantic...*, pp. 180-182.

¹⁵ *Ibid.*, p. 198.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 235-239.



Ejemplo III.4. J. Lidón: *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* (1789), cc. 101-103, flautas, violines y violas.

En algunos casos, sin embargo, la diferencia de articulación o ligaduras podría ser deliberada. En otro ejemplo perteneciente a la *Lamentación Tercera del Miércoles Santo* de 1817 (ejemplo III.5), el violín primero articula su línea en función de la parte vocal solista de bajo a quien está doblando, mientras el resto de cuerdas realiza una articulación ligada de acompañamiento en el compás 24. Violones y violines segundos tienen un diseño melódico semejante al del violín primero con distinta articulación, pero es desde luego confuso si aquí debe aplicarse el principio de unificación.



Ejemplo III.5. J. Lidón: *Lamentación Tercera del Miércoles Santo* (1817), cc. 24-26, violines, violas, voz bajo y violones.

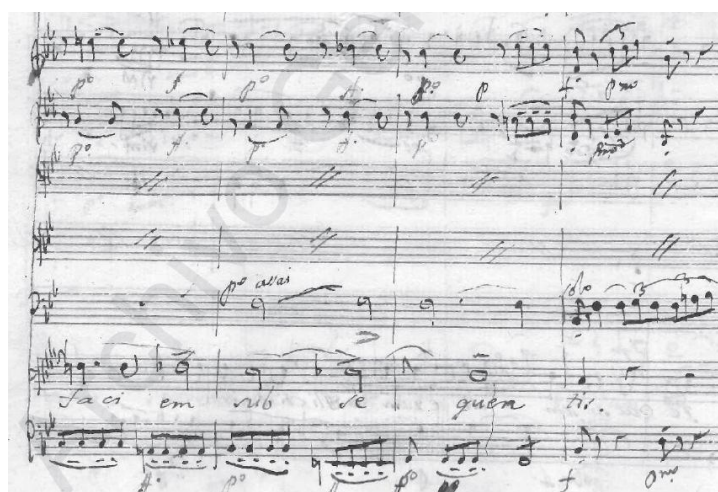
La ligadura sobre un conjunto mayor que dos o tres notas como indicación de un pasaje ligado de manera general en la cual cabe mayor grado de definición de articulación ocurre, aunque no de manera frecuente, en la música de Lidón. Un ejemplo de un pasaje perteneciente al *Oficio de Difuntos* muestra cómo, bajo la ligadura general del compás, Lidón detalla el ligado de las dos semicorcheas para los violines (ejemplo III.6). Brown advierte de un uso similar de las ligaduras para el caso de Haydn, quien

indicaba así la posibilidad de que las notas tocadas con ligadura bajo otra ligadura mayor fuesen tocadas en la misma cuerda¹⁷.



Ejemplo III.6. J. Lidón: *Oficio de Difuntos* (1824), cc. 68-69, violas y violines.

Para la indicación del *portato* en notas repetidas, la indicación habitual de José Lidón es la de escribir puntos o, más frecuentemente, trazos horizontales en las notas bajo una ligadura, aunque en algunos casos de repetición de notas de duración mayor que la corchea, llega a omitir los trazos abarcando las notas repetidas simplemente con la ligadura. Cuando esta situación ocurre en más de dos notas, no existe duda para su interpretación, pero puede presentarse con solamente dos notas de igual altura. En el siguiente ejemplo (ejemplo III.7), las dos primeras notas del violín primero están claramente articuladas con *portato* y parece, a priori, que dicha articulación debe aplicarse a los siguientes compases en los dos violines. Esta es la interpretación que parece más adecuada, aunque cabe la duda de si las notas blancas de la voz solista justo en las notas de los violines que solo tienen ligadura y no tienen trazos horizontales suponen que los violines deben realizar una interpretación más ligada de su parte o bien una prolongación de cada negra con la duración de la corchea. Evidentemente este es un problema actual de interpretación que no ocurriría en la época y ante el que cabe tanto respetar el estado del original y no colocar puntos sobre las negras y corcheas de los compases 25 a 27 de los violines, como colocarlos para unificar la articulación.



Ejemplo III.7. J. Lidón: *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* (1789), cc. 25-28, violines, violas, trompa, voz solista y acompañamiento.

¹⁷ *Ibid.*, p. 230.

El signo de staccato

Otra polémica abierta sobre la notación de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX es la referente a los signos de *staccato*. Es claro, según se desprende del estudio de Brown¹⁸, que los signos utilizados en la época, bien sean puntos o vírgulas verticales, son signos multifunción que indican distintos matices de acentuación y duración de los sonidos.

La diferenciación gráfica entre el punto y la vírgula vertical o inclinada es un problema común de muchos compositores, bien sea producto de una escritura nerviosa o de una deliberada despreocupación por el signo concreto ya que solo consideraban un tipo de marca de *staccato*. Este último es el criterio aplicado por la mencionada edición de los tríos de Gaetano Brunetti y el caso de Mozart y Beethoven según indica Brown¹⁹, aunque ambos compositores comparten el distinguir claramente las marcas de *staccato* con un punto cuando se sitúan bajo una ligadura. José Lidón muestra claramente esta situación en su grafía, aunque en su caso, utiliza trazos horizontales sobre las notas bajo ligadura y, de forma mayoritaria, la vírgula vertical o inclinada para notas sin ligadura.

En lo que se refiere al significado de la marca de *staccato* de este periodo para modificar la duración de la nota en la que se encuentra, la dificultad radica en conocer si se refiere a un auténtico acortamiento de la nota o a una mera prevención de tocar ligado, tocando suelta esta nota sin conexión con la posterior pero sin una especial reducción de su duración²⁰. Esto implicaría saber cuál es la manera correcta de interpretación de un conjunto de notas sin marca de *staccato* o ligadura, lo que es una cuestión abierta para los mismos teóricos de la época. Para la música de teclado, hay coincidencia en la existencia de tres maneras de interpretar las notas: ligado, *staccato* y normal o natural, situando este último a medio camino, buscando solo una pequeña separación entre las notas. El problema es identificar cuál de ellos es el indicado cuando no existe marcas de *staccato* o ligaduras. Para Friedrich Wilhelm Marpurg y Daniel Gottlieb Türk es claro que el tercero de los anteriores, mientras que para Nicolas-Joseph Hüllmandel la manera ligada era la correcta ante ausencia de indicación. Por su parte, C. P. E. Bach indica lo contrario al afirmar que las notas sin indicación debían interpretarse con la mitad de su valor²¹.

Para el caso de los autores españoles, este tema es abordado por José Teixidor en su *Catecismo musical* para la música de tecla cuando se refiere a la existencia de tres maneras de tocar las notas —«sueltas, atadas y picadas»— indicando que para elegir cada una «no gobierna más que el gusto, siempre que en la anotación de las frases melódicas que se ejecutan no se mire señal indicativa de cada una de las dos maneras más afectadas que son la atada y la picada». Para la ejecución picada, este autor indica a continuación que los signos a utilizar son «unas tildes o acentos agudos colocados en la anotación musical a la parte superior o inferior de las notas»²². José de Juan Martínez, en su método de clarín de 1830, también alude a los tres estilos, denominándolos ligado, picado y destacado²³, siendo este último el que no lleva indicación en la partitura. Por

¹⁸ BROWN, C.: *Classical & Romantic...*, caps. 2, 3, 4 y 6.

¹⁹ *Ibid.*, p. 202.

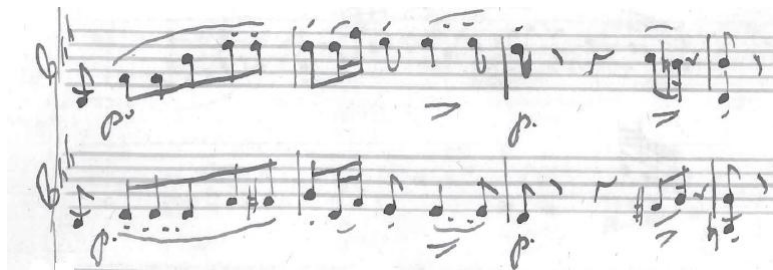
²⁰ *Ibid.*, pp. 168-172.

²¹ *Ibid.*, pp. 170-172.

²² TEIXIDOR, José: *Catecismo musical, por el cual uno solo se puede aprender de nota y de tocar todo instrumento de teclas*. Madrid: 1804, fols. 74-74v. (Ejemplar de la BNE, sig. MSS/13613 V. 1).

²³ JUAN MARTÍNEZ, José de: *Método de clarín (1830)*, ed. crítica de Beryl Kenyon de Pascual. Madrid: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1990, p. 7.

otra parte, el tratado *Principios Fundamentales de la Música o Explicación de sus caracteres para uso de los principiantes* fechado en 1828 indica, tras explicar el significado del ligado expresivo, que «si no tienen las notas ningún signo de picado ni de ligado, se deben ejecutar ligadas»²⁴. Parece claro entonces que, incluso entre la tratadística del período, existían diferentes puntos de vista en cuanto a la articulación a aplicar ante la ausencia de signos, lo que directamente afecta al significado de los mismos cuando están presentes. En el caso de las partituras de Lidón, la alta frecuencia de aparición de la vírgula, asociada en la mayoría de casos a notas sueltas en un contexto ligado (ejemplo III.8), hace pensar en que la utilización del signo tenía como objeto indicar una nota separada claramente del entorno más que una especial disminución de la duración, caso este último que también puede presentarse en muchas ocasiones.



Ejemplo III.8. J. Lidón: *Lamentación primera del miércoles Santo* (1817), cc. 89-92, violines.

En cualquier caso, la utilización de este signo no puede desvincularse en la música de Lidón de su significado como acento, a tenor del estudio de sus partituras. Las fuentes españolas ya indican esta relación de la marca del *staccato* con la acentuación. Es el caso del tratado de 1828 citado anteriormente, en el cual la definición del picado es como sigue:

Esta palabra, que en italiano se dice *staccato*, demuestra deberse ejecutar las notas con cierta fuerza y desunión, de modo que cada sonido se perciba separadamente.

Se ejecuta de tres modos: el primero, quitando a cada nota las tres cuartas partes de su valor; se expresa con unos acentos. El segundo, quitando a cada nota la mitad de su valor; se expresa con unos puntitos. Y el tercero, quitando a cada nota la cuarta parte de su valor; se expresa con los puntitos del anterior, y además con el semicírculo del ligado²⁵.

El método de violín de José Herrando no aborda directamente el problema del significado de la notación pero deja claro en sus ejemplos iniciales que la indicación de *staccato* mediante raya vertical sirve para indicar una nota suelta, separada de las ligadas a continuación pero sin que se especifique un especial recorte de la duración y realizada preferentemente arco abajo, lo que conlleva implícitamente una mayor presión e intención en dicha nota²⁶. Ejemplos parecidos son los que incluye Pablo Vidal en su

²⁴ *Principios Fundamentales de la Música o Explicación de sus caracteres para uso de los principiantes: dedicados a la juventud española amante de esta ciencia*. Madrid: Julián Viana Razola, 1828. Ejemplar de la BNE, sig. M/1011, p. 18. Este tratado tiene por indicación de autor solamente la de «Conde de T.» o «N. G. de T.».

²⁵ *Ibid.*, p. 16.

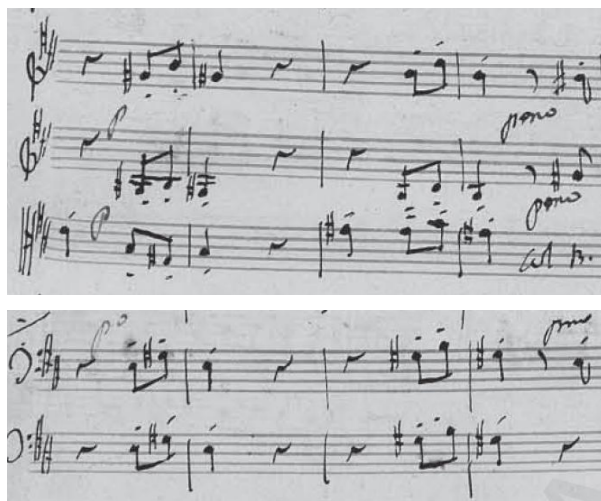
²⁶ HERRANDO, José: *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad, siendo muy útil para cualquiera que aprenda, así aficionado como profesor, aprovechándose los maestros en la enseñanza de sus discípulos con mas brevedad y descanso*. Madrid, 1756. Ejemplar de la BNE, sig. M/2539.

*Arte y Escuela de violoncello*²⁷, aunque en este caso no hay explicación alguna de acentuación, duración o dirección de arco, lo que supondría una necesidad de complemento del método por el contacto con el maestro o una práctica estipulada de realización de las notas con *staccato* que no era necesario matizar.

En el panorama europeo, Brown advierte que el acento como aspecto del *staccato* fue discutido por los teóricos desde una etapa temprana, aunque la función dual de este signo nunca fue claramente diferenciada, pudiendo ser usado exclusivamente para acortar una nota, para indicar tanto un acortamiento como un énfasis, o para indicar fundamentalmente un acento²⁸.

Mientras el planteamiento del ámbito alemán de músicos como Mozart o Beethoven y de tratadistas como Johann Friedrich Agricola o Leopold Mozart se refieren al uso del signo *staccato* en su versión de vírgula vertical como un acento sin implicación de separación de ningún tipo, especialmente cuando se sitúa bajo ligaduras, el punto de vista francés, como el de Pierre Baillot o Emile Sauret, diferenciaba el punto de la raya vertical indicando que esta última debía interpretarse de manera más corta y ligera. En relación a esta última característica del signo, la teoría alemana, en la figura de Türk, indica el uso de la vírgula situada en la nota final de una ligadura como indicación de un final corto ligero²⁹. La escasa frecuencia de aparición del punto frente a la vírgula en notas sin ligadura en la música de Lidón y su más plausible interpretación como una consecuencia de la escritura rápida parece que lo acercan al punto de vista alemán en cuanto a su uso.

Una obra paradigmática de José Lidón para observar la variedad de utilización del signo de *staccato* con una pequeña raya, inclinada en el caso de la caligrafía de este compositor —más adelante se comenta si la dirección de inclinación es relevante—, es el *Te Deum* de 1814. En primer lugar se aprecia fácilmente la ambigüedad del signo utilizado cuando se presentan indistintamente rayas y puntos como indicación del *staccato* (ejemplo III.9).



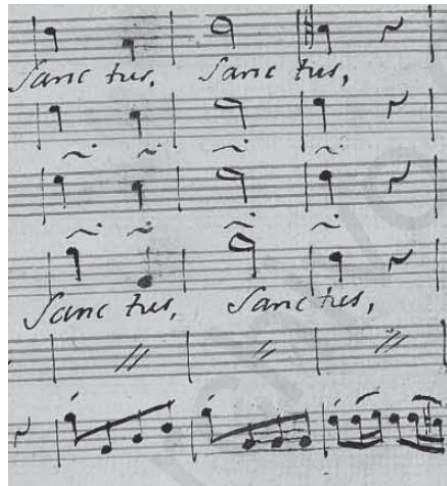
Ejemplo III.9. J. Lidón: *Te Deum* (1814), cc. 64-67, violines, violas y acompañamientos.

²⁷ VIDAL, Pablo: *Arte y Escuela del violoncello*, ca. 1796. Ejemplar de la BNE, sig. M/2282.

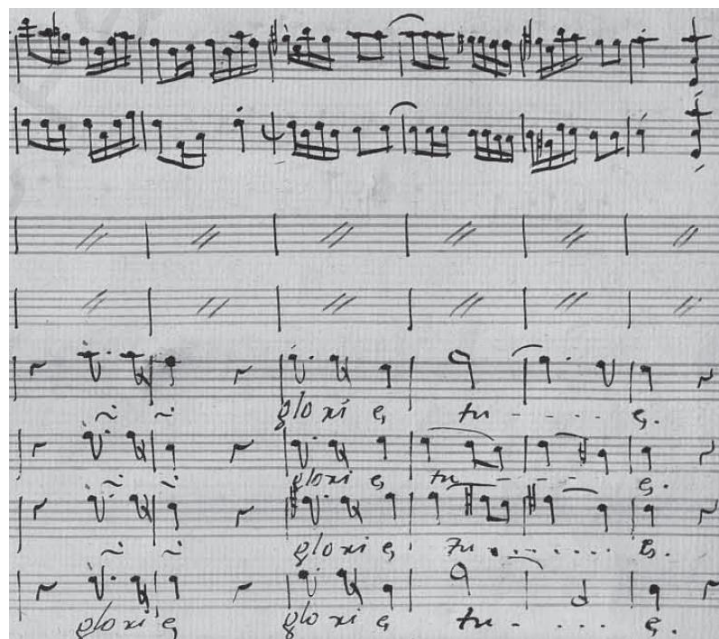
²⁸ BROWN, C.: *Classical & Romantic...*, p. 98.

²⁹ *Ibid.*, pp. 99-103.

La presencia del signo como una mera indicación de notas acentuadas en un conjunto de notas sueltas o ligadas (ejemplo III.10) o en notas largas ligadas que deben acentuarse sin relación con la disminución de longitud (ejemplo III.11) aparece con la misma grafía y generalmente relacionada con las sílabas de texto acentuadas en las voces.

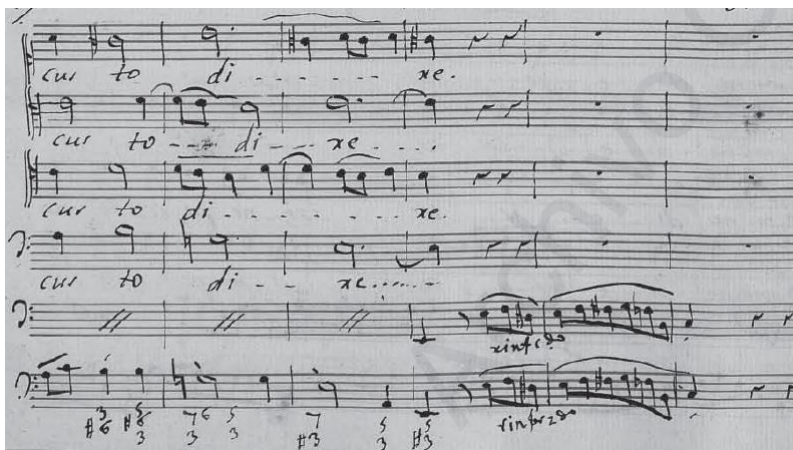


Ejemplo III.10. J. Lidón: *Te Deum* (1814), cc. 96-98, coro II y acomp.



Ejemplo III.11. J. Lidón: *Te Deum* (1814), cc. 115-120, violines y coro I.

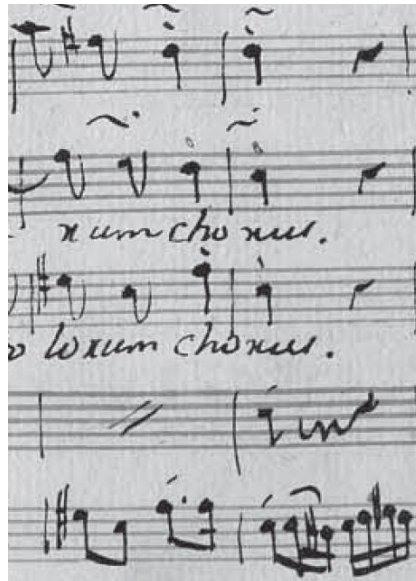
El uso de la vírgula para indicar, como argumentaba Türk, un final de ligadura ligero y suelto, puede ser el caso de un pasaje del acompañamiento de esta misma obra poco después del uso del mismo signo sobre notas largas acentuadas (ejemplo III.12), ejemplificando así la realidad multifuncional propia de la época y que acaba de definirse en la interpretación, en un contexto donde la ambigüedad desaparecía por el conocimiento de las convenciones interpretativas.

Ejemplo III.12. J. Lidón: *Te Deum* (1814), cc. 333-338, coro II y acomp.

Para finalizar los ejemplos procedentes de esta obra, un típico gesto de acompañamiento de cuerda muy frecuente en la música de Lidón y del periodo combina el significado de nota suelta —quizás con una especial reducción de duración en este caso— y el acento, aunque en el caso de desear un efecto más marcado, Lidón suele aclararlo por medio de las indicaciones de matiz (ejemplo III.13) o bien con el acento angular convergente, signo que muestra una mayor exigencia de acentuación.

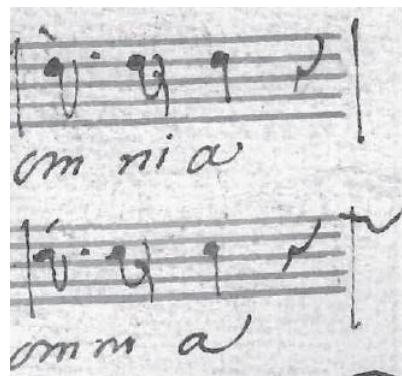
Ejemplo III.13. J. Lidón: *Te Deum* (1814), cc. 322-323, violines.

Teniendo en cuenta las diferentes posibilidades de interpretación del signo de *staccato*, existe una complicación adicional en las partituras de Lidón que, si bien no es consistente y a nuestro parecer no es más que un gesto de escritura, merece la pena comentar. Se trata de la diferente inclinación de la vírgula de *staccato*, generalmente inclinada a la derecha, pero que aparece en ocasiones inclinada a la izquierda. La duda de si Lidón utiliza dos grafías para el *staccato* diferenciadas por la inclinación aparece en algunos ejemplos en donde la distinción parece deliberada y sistemática, como en el empleo de acentos inclinados a la izquierda para las voces en sílabas acentuadas y a la derecha en los instrumentos en esos mismos puntos de algunos pasajes (ejemplo III.14).

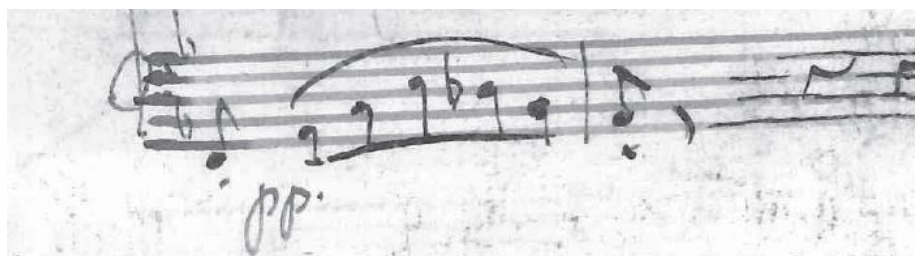


Ejemplo III.14. J. Lidón: *Te Deum* (1814), cc. 131-132, coro II y acomp.

En cualquier caso, no estamos en condiciones de asegurar que tal diferenciación exista porque numerosos ejemplos parecen contradictorios con ella, colocando indistintamente un tipo y otro de inclinación sobre voces con la misma sílaba (ejemplo III.15) y a pesar de que Lidón parece corregir la inclinación en algún caso, aunque con poca frecuencia (ejemplo III.16).



Ejemplo III.15. J. Lidón: Invitorio del *Oficio de difuntos*, c. 10, bajo 1º y tiple 2º.



Ejemplo III.16. J. Lidón: Invitorio del *Oficio de difuntos*, c. 56, acomp.

Las indicaciones de matiz

Las indicaciones de dinámicas utilizadas por Lidón son propias de la época y no presentan especial dificultad en su identificación, atendiendo a lo recogido en la Tabla III.1. Las dinámicas habituales y que aparecen de forma muy mayoritaria son las de *forte* y *piano*, con escasas recurrencias a las dinámicas algo más extremas de *fortissimo* y *pianissimo*.

Fuentes	Notación actual
p, po	p
pmo, pp (poco frecuente)	pp
f, fe, for, fr	f
fmo	ff
mf, poco f	mf
esf, sf, sfto, sfdo	sf

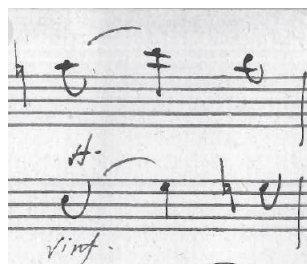
Tabla III.1. Equivalencias de dinámicas entre las partituras de Lidón y la notación actual.

Una especial detención debe hacerse en lo que respecta a la indicación del *sforzando*, ya que su interpretación en las partituras de Lidón difiere de la actual. En primer lugar hay que prevenir de su confusión con una moderna indicación de *fortissimo* (*ff*) ya que la grafía alargada utilizada para la “s” en el caso de indicarse como *sf* hace muy factible dicho error. Un ejemplo de la versión escrita como *sfdo* de esta indicación muestra esta situación (ejemplo III.17).



Ejemplo III.17. J. Lidón: *Lamentación Primera del Miércoles Santo* (1789), c. 52, acompañamiento y violines primeros.

Otra cuestión importante para el *sforzando* es su aplicación a un grupo de notas y no, como en la práctica actual, a una nota exclusivamente, como en las tres corcheas con *portato* del anterior ejemplo. Efectivamente, en muchos ejemplos, Lidón utiliza indistintamente las indicaciones de *sforzando*, en cualquier variante, y la de *rinforzando* como equivalentes (ejemplos III.18 y III.19).



Ejemplo III.18. J. Lidón: *Lamentación Primera del Miércoles Santo* (1789), c. 57, flautas.



Ejemplo III.19. J. Lidón: *Lamentación Primera del Miércoles Santo* (1789), cc. 84-85, violines y violas.

El término *rinforzando* (*rinf.*) es otra indicación de esta época que presenta diferentes variantes en su significado tal y como indica Brown para músicos como Jommelli, Piccinni, Haydn o Beethoven, variando su uso desde una indicación equivalente al crescendo, un grupo de notas que debe interpretarse con mayor nivel dinámico³⁰ o una dinámica general de menor intensidad que el *mezzoforte*³¹. Para el caso de las fuentes españolas, parece existir una coincidencia en considerar como equivalentes las indicaciones de *rinforzando* y *crescendo*. Así, Manuel Cavaza equipara ambos términos en su método de canto *El cantor instruido* de 1754 indicando que su significado es «que desde el quedo, o muy quedo, al fuerte, o fuertísimo has de ir poco a poco»³². Otro ejemplo pertenece al tratado *Principios Fundamentales de la Música*, en el cual su autor define conjuntamente en la misma entrada los términos *crescendo*, *sforzando* y *rinforzando*, los cuales «denotan que se aumente la fuerza gradualmente»³³. No obstante, el cambio de significado de estos términos no debe situarse muy lejano en el tiempo, ya que encontramos en el manual manuscrito titulado *Principios de música*, escrito por Isidoro de Castañeda como muy tarde en los años cuarenta del siglo XIX, que el *sforzando* «dice que en aquella nota en que esta puesta esta palabra solamente se ha de esforzar el sonido, tocando la que sigue con suavidad»³⁴.

En algunas ocasiones Lidón utiliza, como equivalente del *sforzando*, el signo de acento angular convergente, situado de manera imprecisa para un conjunto de notas. Esta situación es frecuente en algunos pasajes del *Oficio de Difuntos* (ejemplo III.20).

³⁰ *Ibid.*, pp. 87-91.

³¹ *Ibid.*, p. 60.

³² CAVAZA, Manuel: *El cantor instruido o Maestro aliviado así en los difíciles principios de esta nobilísima profesión como en todo lo que un cantor debe saber según el moderno y último estilo, dispuesto con ejemplos prácticos, que lo declaran para mayor inteligencia del que estudia*. Biblioteca Histórica Complutense, sig. MSS 597, p. 49 (segunda foliación).

³³ *Principios Fundamentales*,...p. 24.

³⁴ CASTAÑEDA, Isidoro de: *Principios de música*. BNE, sig. M/1260, p. 220.



Ejemplo III.20. J. Lidón: *Invitatorio de Difuntos* (1824), cc. 159-160, violines y coro I.

Las ornamentaciones

La cuestión de la interpretación como apoyaturas o como notas rápidas de las pequeñas notas de adorno tan frecuentes en las partituras de la época y, desde luego en las de José Lidón, es de nuevo un tema abierto ya entre los propios tratadistas de la época. Para la correcta representación de estas notas, y evitar su confusión con la grafía que utiliza una barra oblicua cruzando el corchete de la plica para indicar una nota rápida, generalmente antes de tiempo en este periodo, es necesario advertir de la normal representación de la semicorchea suelta justo de esta manera y no en las notas de adorno solamente. Es por ello que una nota pequeña con la barra oblicua es una representación de una semicorchea como nota de adorno y con dos barras oblicuas, una fusa. Debe entenderse, según se desprende no solamente de las partituras de Lidón sino también de la teoría española de la época, que las pequeñas notas de adorno se escribían con la figura del valor deseado por el compositor para las mismas. Así lo indica la definición de «apoyadura» dada en el citado tratado *Principios Fundamentales de la Música* de 1828, la cual además indica una realización a tiempo:

Una nota que se antepone a las esenciales que constituyen un compás; su representación es mucho más pequeña que la de estas; se ejecuta tomando de la nota inmediata el valor que representa la apoyadura, empleando lo demás en la nota principal que la sigue, para no alterar el tiempo del compás³⁵.

Coincide con esta definición el cuadernillo de rudimentos de música del propio Lidón al indicar que «las apoyaturas tiene el valor que demuestra su hechura, el cual se

³⁵ *Principios Fundamentales*,...p. 18

le quita a la figura para quien sirve; su efecto es el de buen gusto en cantar; y tocar; por sonar aquel tiempo de su valor en distinto sitio que el de la figura a quien sirve»³⁶. El hecho de que el ejemplo que incluye el cuadernillo represente la nota de adorno semicorchea con plica con doble corchete es un posible indicio de que no es una copia de la propia mano de Lidón (ejemplo III.23). Una aproximación diferente es la de José Teixidor quien indica una ejecución anticipada de la apoyatura al explicar que se debe quitar su duración a la nota que la antecede³⁷.

A pesar de que lo más habitual en las partituras de Lidón es la escritura como nota de adorno de una nota de la mitad de duración que la nota real a la que precede (ejemplo III.21), se puede observar el uso de figuras de menor valor para buscar el efecto de la apoyatura rápida (ejemplo III.22). La transcripción, en cualquier caso, debe realizarse según el valor de la figura indicada por la nota de adorno.

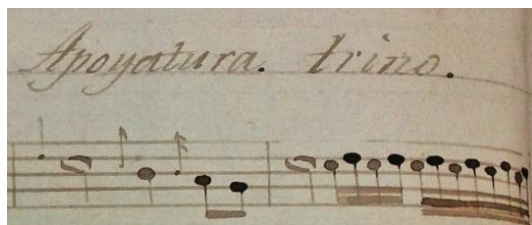


Ejemplo III.21. J. Lidón: *Lamentación Primera del Miércoles Santo* (1817), cc. 121-122, tenor.



Ejemplo III.22. José Lidón, *Lamentación Segunda del Miércoles Santo* (1817), cc. 67-68, alto.

En lo que respecta al trino, la grafía utilizada por Lidón es la pequeña línea ondulada sobre una nota. El mismo compositor describe e indica con un ejemplo (ejemplo III.23) su ejecución comenzando por la nota real y con una velocidad de batido que va incrementándose al señalar que «se reduce a que durante el tiempo del valor de la figura en que se ha de ejecutar dicho trino se ha de batir la voz con la figura y su inmediata superior; de tal manera que sonando dos puntos distintos a un tiempo, parezca uno solo el que suena»³⁸.



Ejemplo III.23. Realización del trino según el cuadernillo *Demonstración de los primeros rudimentos de la Música* (fol. 8v)

³⁶ LIDÓN, J.: *Demonstración...*, fol. 9.

³⁷ TEIXIDOR, J.: *Catecismo musical...*, fol. 82.

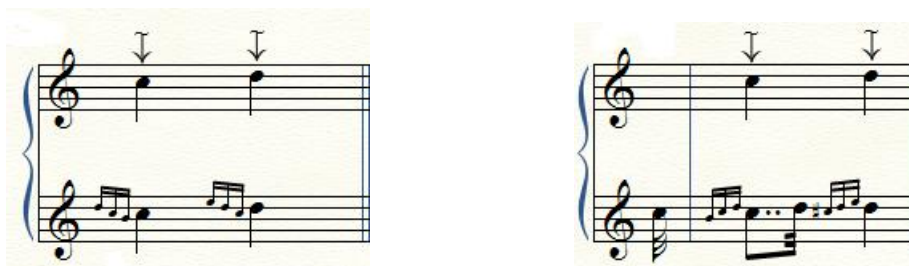
³⁸ LIDÓN, J.: *Demonstración...*, fol. 9.

La realización del trino comenzando por la nota real, a pesar de no afectar a la notación, es interesante ya que discrepa con otros trabajos teóricos de la época, como el comentado *Principios Fundamentales de la Música* que indica un comienzo por la nota superior³⁹ o el realizado por un discípulo del propio Lidón, Pedro Carrera Lanchares, quien indica en sus *Rudimentos de música* que en el trino se debe «batir la voz con el punto a donde está puesto y el inmediato de la parte superior con viveza, acelerándole cada vez más, sin pérdida del justo valor de la nota»⁴⁰, el ejemplo que incluye muestra que se refiere a un comienzo por la nota superior (ejemplo III.24).



Ejemplo III.24. Ejecución del trino según Pedro Carrera Lanchares.

El trabajo de Pedro Carrera sirve para discutir un último signo de ornamentación de la época que se representaba por una pequeña flecha descendente encima de una nota y que encontramos en alguna obra de Lidón⁴¹. Suceden con él las discrepancias habituales en la definición y realización. Carrera lo define como un *mordente* cuya representación y forma de ejecución muestra en un ejemplo⁴² (ejemplo III.25a), pero este mismo signo es discutido más ampliamente por José Teixidor, quien lo denomina *quiebro afectado* y cuya realización define de forma diferente⁴³ (ejemplo III.25b).



Ejemplos III.25a y III.25b: Forma de ejecución del mordente según Pedro Carrera o del quiebro afectado según Teixidor.

³⁹ *Principios Fundamentales*,...p. 7 de los ejemplos finales.

⁴⁰ CARRERA LANCHARES, Pedro: *Rudimentos de música divididos en cinco instrucciones que facilitan la más pronta inteligencia para el uso de los caballeros seminaristas del Real Seminario de Nobles*. Madrid: Imprenta de D. José Doblado, 1805, p. 27 (Ejemplar de la BNE, sig. M.FOLL/101/10).

⁴¹ Véase, por ejemplo, el tema primero de la *Obra principal orgánica a cuatro voces dirigida por los 24 términos de la modulación*, BHM, MUS 685-13, fols. 1-7v.

⁴² CARRERA LANCHARES, P.: *Rudimentos*..., p. 28.

⁴³ TEIXIDOR, J.: *Catecismo musical*..., fol. 85.

Criterios de edición de la obra de José Lidón

i. Indicación de correcciones o nuevos elementos en la partitura entre corchetes

Según lo analizado anteriormente, se reserva la utilización de los corchetes para aquellos elementos, notas, indicaciones o alteraciones que supongan una intervención externa y un aporte del autor de la edición ante una omisión de notas, alteraciones no incluidas, erratas a corregir, etc. que no procedan de las convenciones de la época. Así, con el fin de evitar excesivas tablas de aclaraciones y correcciones y de proporcionar una partitura lo más clara posible, no se incluye aclaración ni corchetes sobre acciones muy evidentes, como la ausencia de alguna alteración obvia existente en otras voces simultáneas, o la continuidad de una alteración más allá de la barra del compás. Es también el caso de matices que se sitúan entre los pentagramas de dos voces o instrumentos iguales.

Aquellas ligaduras de prolongación que no se encuentren en la fuente y cuya inclusión no proceda de la uniformización de la articulación de un pasaje, se indicarán por trazo discontinuo.

Las alteraciones añadidas a la partitura y que no proceden de la homogeneización de voces o de convenciones de la época se colocan encima de la nota correspondiente.

ii. Articulaciones

Se realiza la uniformización de las articulaciones de un determinado pasaje que no presenten uniformidad entre instrumentos o claridad en su colocación atendiendo a otras apariciones del pasaje o diseño melódico similar. Dicha uniformización se reserva para instrumentos de la misma familia (cuerdas, maderas, metales) o parejas de instrumentos iguales. Estas correcciones no se incluyen entre corchetes. En algunas ocasiones, Lidón incluye articulaciones, acentuaciones o matices diferenciados entre voces o instrumentos similares que parecen deliberados, por lo que se mantiene dicha diferenciación.

Se realiza la distinción entre el signo de *staccato* de la vírgula vertical o inclinada y el punto o trazo horizontal, aunque en los originales, en ocasiones, son difíciles de distinguir y deben aplicarse criterios de homologación con otros pasajes similares. No se considera la diferente inclinación de la vírgula, siendo representada siempre en posición vertical.

También se mantiene la agrupación original de cada grupo rítmico, generalmente una indicación adicional de la articulación musical.

iii. Disposición de la plantilla e instrumentos utilizados

Se mantiene la presentación original de cada instrumento transpositor, indicando al comienzo de la obra el tono correspondiente que indica la fuente. La disposición de la plantilla se mantiene según la partitura general. De no existir se asume la siguiente disposición, frecuente aunque no única en la música de Lidón:

Trompas (1ª y 2ª)
Clarines (1º y 2º)
Flauta 1ª
Flauta 2ª
Oboe 1º
Oboe 2º
Clarinete 1º
Clarinete 2º
Violines 1º
Violines 2º
Viola 1ª
Viola 2ª
Coro I / Voz solista
Coro II
Fagot / Bajón
Acompañamientos
Órgano

iv. Matices e indicaciones de tempo y expresivas

Es habitual que las indicaciones de tempo y matices no se encuentren indicadas en todas las partes y puedan ser distintas. En las fuentes, es muy habitual que el espacio entre pautas de instrumentos de la misma familia sea utilizado para las indicaciones comunes. En la edición se extienden las diferentes indicaciones, cuando es aplicable, a todas las partes. En estos casos, dichas indicaciones, no se incluyen entre corchetes. Cuando se ha tenido que decidir un matiz concreto para un pasaje, pero no procede de una extensión de otro instrumento o pasaje similar, sí se incluyen los corchetes.

Los matices se actualizan según correspondencia presentada anteriormente (tabla III.1) y se mantiene su colocación aunque presente redundancia con otra anterior.

La indicación del *sforzando* se mantiene, a pesar de las diferencias comentadas con su significado actual, indicándola siempre como *sf*.

Las indicaciones de tempo se actualizan a las denominaciones actuales, evitando las formas frecuentes que combinan el español e italiano (*Alegro*, *Larghetto*).

v. Claves

Para las partes vocales, se actualizan a las claves según la práctica moderna: clave de Sol para tiple y alto, clave de Sol con indicación de octava baja para tenor y clave de Fa para bajo.

vi. Texto

Se realiza la repartición silábica en las diferentes notas, según el criterio del manuscrito de reunir en un mismo barrado las notas sobre misma sílaba. Los textos en castellano se actualizan al castellano actual.

vii. Notas de adorno

Se mantiene la figura de adorno concreta de la fuente considerando que la barra transversal del corchete de la plica es una indicación de semicorchea, actualizándose a su representación actual.

viii. Otros criterios

Independientemente de su existencia en la fuente, se coloca doble barra antes de los cambios de tonalidad, tempo y compás.

Se mantienen las indicaciones existentes de «solo», «a 4», «dúo», etc. como indicaciones de advertencia para la interpretación ya que indican el pensamiento del compositor en cuanto a la textura general de la obra.

Se mantienen las alteraciones de precaución según aparecen en la fuente principal sin incluir paréntesis.

Cuando en algún instrumento, generalmente viola o fagot, aparece la indicación *col basso* en la fuente y no existe parte para la comprobación, se elige el acompañamiento más completo de los disponibles (generalmente el indicado como *acompañamiento continuo*).

Se desarrollan las abreviaturas rítmicas indicadas en la fuente.

Correcciones específicas de cada obra

Las siguientes tablas recogen aquellas correcciones u observaciones específicas acerca de la fuente de cada obra que afectan a su edición y que no se pueden reflejar por otros métodos, como el trazo discontinuo de ligaduras o las alteraciones colocadas encima de las notas. Las tres primeras columnas indican el instrumento o voz, el compás y el tiempo o parte del compás en el que se localiza la observación incluida en la última columna. Esta cuarta columna se refiere a alguna diferencia en la fuente respecto a lo incluido finalmente en nuestra edición, generalmente una errata o una disparidad entre copias. Como ejemplo, la indicación «Ms. Sib» significa que en la parte, compás y tiempo indicado en las tres primeras columnas, la fuente manuscrita tiene un Si bemol que no ha sido finalmente incorporado o ha sido corregido en la edición.

Miserere a cuatro voces (S.f.)

Fuente: ASA, sig. Ms. 312

Parte	Compás	Tiempo	Observación
Ac.	16	4	Ms. cifrado 7 6
Ac.	17	3	Ms. cifrado 7 6
T.	24	2	Ms. Mi#
B.	93	4	Ms. Fa-Mi, aunque confuso
Ac.	126	1	Cifrado según ms.
Ti.	229	4	Ms. La sin becuadro

Villancico a Nuestra Señora a 8 con violines, oboes y trompas «Albricias que María en ese trono está» (1773)

Fuente: RB, MUSS-MD-93 (9)

Parte	Compás	Tiempo	Observación
VI. I	1	3	Una de las copias de la parte indica Re-La-La, claramente corregido de la versión Re-La-Fa.
VI. I y II	21	-	Los trinos no se incluyen en todas las copias.
VI. I	35	3	Una de las copias de la parte indica Re-La-La, claramente corregido de la versión Re-La-Fa.
VI. I	47	2	Ms. Si bemol en una copia.
VI. I	81	-	Ms. <i>dolce</i> en una copia.
Tp. I	95	3	Ms. Sol natural.
VI. I	97	3	Sol-La-Si en dos copias.
VI. I	167	-	Ms. Si natural en todas las copias y Si bemol en todas las copias del acompañamiento.
VI. I	220	-	Ms. Semicorchea-corchea-corchea

Oratorio a Santa Bárbara a cuatro con violines, oboes, flautas, viola y trompas (1775)

Fuentes: RB, MUS_MSS_0682 y RCSMM M/60

Parte	Compás	Tiempo	Observación
Nº 1. <i>Maravilloso asombro</i>			
Va.	24-27	-	<i>Col basso</i> según RCSMM M/60
Nº 2. <i>El Cielo y la Tierra con luces y flores</i>			
Va.	23	-	<i>Col basso</i> según RCSMM M/60
Va.	58	-	<i>Col basso</i> siempre
Va.	86	2	Según RCSMM M/60
Nº 6. <i>Si agricultor airoso</i>			
Va.	27	2	Ms. Segundo Fa corchea
VI. I y II	112	3	Articulación según c. 114
VI. II	123	1	Ms. primera nota Si
Nº 8. <i>Dulcemente se ve herida</i>			
VI. II	11	1	Incluido trino sobre sol corchea como en vl. I
Custodio	60,62	1,2	Ms. semifusas en lugar de fusas
Nº 10. <i>Haga salva lo acorde a mi contento</i>			
Dióscoro	36	2	Semicorcheas

Letanía a Nuestra Señora, a 8 con violines, oboes y trompas (1782)

Fuente: RB, Monasterio de las Descalzas Reales, MUS-MD-C-14 (2)

Parte	Compás	Tiempo	Observación
VI. II	375	1	Do blanca en una de las partes.
VI. II	393	1	Tercera negra Do en las partes.

Salve a 8 con oboes y trompas (1782)

Fuente: RB, Monasterio de las Descalzas Reales, MUSS-MD-C-3 (4)

Parte	Compás	Tiempo	Observación
-	-	-	Los violines indican <i>compás mayor</i> , mientras que el resto de partes <i>compasillo</i> .
Ob. I y VI. I	III / 7	2	Fa natural

Lamentación Primera del Miércoles Santo a solo de tiple con violines, flautas, fagot y violones obligados (1789)Fuente: AGP, Real Capilla, C^a 863, Exp. 784

Parte	Compás	Tiempo	Observación
Vn. II	5	1	En la parte ms. Si natural para las dos corcheas.
Tp.	18	2	Ms. 8 ^a baja.
Tp.	24	1	Aparece borrado un <i>Sib</i> grave con dos líneas adicionales y corregido a octava superior.
Ac.	38	-	Parte ms. compás en silencio.
Ac.	42	2	Parte ms. el <i>sf</i> bajo las semicorcheas de tercer tiempo.
Ac.	45	1	Mi grave para el contrabajo.
Vn. II	49-50		<i>col basso</i> según parte ms.
Ac., Va.	79	3	Ms. La bemol
Vn. I, Fg.	107-109	-	<i>col basso</i>
Vn. II	160	1	El <i>sf</i> solo en parte ms.

Lamentación Segunda del Miércoles Santo a solo de contralto con violines, flautas, violas y trompa sola (1789)Fuente: AGP, Real Capilla, C^a 863, Exp. 783

Parte	Compás	Tiempo	Observación
Va. I	18	-	La fuente incluye tachado el mismo motivo que VI. I una tercera más alta
Va. I y II	54	3	Falta la indicación «arco» en ms.
Fl. I y II	56	-	Articulación como c. 25 de violines
VI. I y II	131-133	-	Articulación diferente a la de violas y flautas en ms.

Lamentación Tercera del Miércoles Santo de tenor a solo con violines, flautas, fagot y bajón solo (1789)Fuente: AGP, Real Capilla, C^a 864, Exp. 787

Parte	Compás	Tiempo	Observación
Todos	1	-	Todos los instrumentos llevan la indicación de tempo <i>Larghetto</i> , solamente la voz indica <i>Larghetto con motto</i>

Misa breve a ocho con violines, oboes y clarines sobre los dos himnos «Sacris Solemniis» y «Pange lingua» (1789)Fuente: AGP Real Capilla, C^a 856, Exp. 756

Parte	Compás	Tiempo	Observación
Va.	Gloria - 91	-	Compás en blanco en la fuente
Órg.	Gloria - 136-140, 147-150	-	Fragmentos según parte, en blanco en partitura
Órg.	Credo – 6-10, 16-19, 68-87	-	Fragmentos según parte, en blanco en partitura
Ob. II	Credo - 157	-	Compás en blanco en partitura original.

Lamentación Primera del Miércoles Santo a solo de tiple (1797)Fuente: AGP, Real Capilla, C^a 863, Exp. 779

Parte	Compás	Tiempo	Observación
Va. I y II	8	1	Ms. sin silencio de corchea, compás incompleto
Va. II	162-169	-	Como Va. I

Lamentación Tercera del Miércoles Santo a solo de tenor (1797)Fuente: AGP, Real Capilla, C^a 863, Exp. 781

Parte	Compás	Tiempo	Observación
VI. II	90	4	Ms. sin cuarto tiempo del compás.
Ob. I y II	106-107	-	Quintas paralelas presentes en el ms.

Secuencia del Corpus a 8 voces y orquesta (1805)Fuente: AGP, Real Capilla, C^a 868, Exp. 804

Parte	Compás	Tiempo	Observación
Va.	98	2	Ms. falta el segundo tiempo del compás.
Va.	239		Como el <i>ripieno</i> .

Te Deum, a 8 con toda orquesta (1814)Fuente: AGP, Real Capilla, C^a 869, Exp. 805

Parte	Compás	Tiempo	Observación
Tp. I	27	1	Dos notas en ms.: Re y Sol. Se elige Sol por analogía con compás 25.
Ti. I y II	54	1	El ms. incluye el trino con tinta leve, como si se hubiera borrado

Órg.	112	-	En ms. se descubre una versión original del compás: cuatro corcheas La-Mi-Do-La (grupo descendente), habiéndose borrado el Mi y Do y dejando finalmente las dos negras La-La. La parte incluye las corcheas.
Fg.	188	1	Mi-Re en la parte ms.
Ac. con.	193	2	El acento se produce en la segunda parte.
Fg.	197	3	El sostenido está en el Re corchea en la parte ms.
VI. I	207	1	Ms. corchea
Ac. con.	229	2	Matiz <i>p</i> sobre <i>mf</i> en original.
A. I	356	2-3	Ms. silencios de negra

Te Deum, a dos coros y grande orquesta obligada (1816)Fuente: AGP, Real Capilla, C^a 859, exp. 763

Parte	Compás	Tiempo	Observación
Tp. II	36-38	-	En la parte ms. <i>tacet</i> .
Ac. rip.	88-90	-	Según parte ms., en partitura no indica nada para el ripieno.
VI. II	108	3	Según parte ms., incompleto en partitura.
Tp. I	141	1	Ms. Re
A. Coro I	186	4	Ms. Fa sin becuadro
Va.	208	2	<i>Rinf.</i> en parte ms.
Ac. rip.	217-227	-	Parte ms. indica silencio hasta el compás 228
VI. II	221	2	Parte ms. Re-Si-Sol.

Lamentación Primera del Miércoles Santo, a solo de tenor a grande orquesta obligada (1817)Fuente: AGP, Real Capilla, C^a 864, Exp. 788

Parte	Compás	Tiempo	Observación
T.	49	3	Notas de adorno no incluidas en parte de tenor
Ac.	60	3	No se incluye la indicación "arco" ya que aparece dos compases después en el compás 62.
T.	61	3	La partitura original indica tresillo sobre los grupos de dos fusas-semicorchea
Fg.	76-78		<i>Col basso</i> (no hay ninguna indicación en partitura)
Rip.	76-84		No hay indicación de <i>solos</i> en el acompañamiento en 76, pero sí de <i>tutti</i> en 85. Suponemos esos compases solo de acompañamiento general.
Fg.	96-97		<i>Col basso</i> (no hay ninguna indicación en partitura)
T.	105	2	Ms. corchea, parte ms. negra
VI. II	110		Según parte ms., compás incompleto en partitura ms.

Lamentación Segunda Miércoles Santo, a solo de contra-alto y grande orquesta obligada (1817)Fuente AGP, Real Capilla, C^a 864, Exp. 789

Parte	Compás	Tiempo	Observación
Fg.	1	1	Se elimina el silencio de corchea, igualando a la figuración de violines
Ac.	29	4	Recolocación del acento como las demás partes en lugar de en la última corchea
Ob. I	51	1	Ms. Sol sin becuadro
A.	64	3	La corchea
A.	65	1	Ms. Fa sin becuadro
Va.	75	1	Sobra el silencio de corchea
Ac.	69	1	En 68 y 91 hay indicación de "todos" sin que exista indicación de "solo" entre medias. Suponemos que el comienzo de sección del compás 69 se realiza sin el acompañamiento de ripieno.
A.	86	1	No está clara la nota de la apoyatura, se adopta un Sol
A.	98	4	Corrección del ritmo

Lamentación Tercera del Miércoles Santo, a solo de bajo con violines, oboes o clarinetes, trompas, violas, fagot y bajo (1817)Fuente: AGP, Real Capilla, C^a 864, exp. 790

Parte	Compás	Tiempo	Observación
Ac.	98-99		Se igualan las indicaciones de piano a la primera de las dos semicorcheas de cada grupo

Oficio de difuntos (1821-1824)Fuente: AGP, Real Capilla, C^a 861, exp. 774**Invitatorio**

Parte	Compás	Tiempo	Observación
VI. II	5	2-3	Do para la segunda semicorchea y dos últimas corcheas, según parte
VI. I	45	1	Ms. Segunda semicorchea Mi sin bemol
VI. II	45	1	Ms. Segunda semicorchea parece Reb
VI. I y II	70	-	<i>piano</i> en lugar de <i>pizz.</i> según parte ms.
Fg.	157	3	La posición del acento no es clara en el original
VI. I y II	160	2	Acento convergente en ms., con ambigüedad en su posición.
VI. I	184	2	Corchea y dos semicorcheas en ms.
Ti. I	198	1	Ms. dos notas, solo La según parte
Va.	215-216	2-3	Según parte ms., en blanco en partitura

Salmo Domine in furore			
Ac.	70	1	Ms. Re becuadro
Tp. II	136	1	Ms. Sol
Ob. II	214	1	Ms. La
Va.	16	-	Parte ms. octava arriba
Fg. y Ob.	67	3	Acento convergente en el original, con ambigüedad en su posición
B. obl.	74 y ss.		Como Bajo II según parte ms.
Tp.	145	4	Ms. sin el segundo silencio de negra
VI. I y II	230	1	Ms. corchea en lugar de negra
Lección 1ª Parce mihi			
Va.	52		<i>Pizzicato</i> , no incluido en la parte
Va.	64		<i>Pizzicato</i> , no incluido en la parte
Va.	66		<i>Arco</i> , no incluido en la parte
Lección 2ª Tedet animam meam			
Ac.	45	1	Ms. sin becuadro

Miserere

a 4 voces

José Lidón (atr.) (1748-1827)

Despacio

Score for Miserere, a 4 voices setting by José Lidón (atr.) (1748-1827). The score is written for Soprano (Tiple), Alto, Tenor, Bass (Bajo), and Accompaniment (Acomp.). The tempo is marked "Despacio".

The score is divided into three systems, each containing staves for the four voices and the accompaniment.

System 1:

- Tiple:** Mi - se - re - re me - i De -
- Alto:** Mi - se - re - re me - i De -
- Tenor:** Mi - se - re - re
- Bajo:** Mi - se - re - re De - us
- Acomp.:** Bass line with figured bass: 3+, 7, 6, 3+

System 2:

- Ti.:** - us De - - us se - cun - dum
- A.:** - us De - - us se - cun - dum
- T.:** me - i De - - us se - cun - dum
- B.:** me - i De - - us se - cun - dum
- Ac.:** Bass line with figured bass: 7, 5, 3, 9, 8, 7, 4, 3, 3b, 5b

System 3:

- Ti.:** mag - nam mi - se - ri -
- A.:** mag - nam mi - se - ri - cor - di - am tu -
- T.:** mag - nam mi - se - ri - cor - di - am
- B.:** mag - nam mi - se - ri - cor - di -
- Ac.:** Bass line with figured bass: 13, 4, 3, 7, 3+, 7, 7, 9, 8

19

muy p

Ti. cor - di-am tu - am. mi - se - ri - cor - di-am tu - am.

A. - - am. mi - se - ri - cor - di-am tu - am.

T. 8 tu - am. mi - se - ri - cor - di-am tu - am.

B. am tu - am. mi - se - ri - cor - di-am tu - am.

19

Ac. 4 3 3_b 3₄ 4 3 2 3

Andante

27

p

Ti. Am - pli-us la - va me Am - pli-us la - va me ab i - ni - qui - ta - te me - a

A. Am - pli-us la - va me Am - pli-us la - va me ab i - ni - qui - ta - te me - a

T. 8 Am - pli-us la - va me Am - pli-us la - va me me - a

B. Am - pli-us la - va me Am - pli-us la - va me ab i - ni - qui - ta - te me - a

27

Ac. 6 7_b

35

muy p

Ti. et a pe - cca - to me - o mun - da me. mun - da me.

A. et a pe - cca - to me - o mun - da me.

T. 8 et a pe - cca - to me - o mun - da me.

B. et a pe - cca - to me - o mun - da me.

35

Ac. 35

Despacio

44

Ti. *p* *f* *p*
Ti - bi so - li pec - ca -

A. *p* *f* *p*
Ti - bi so - li pec - ca -

T. *p* *f* *p*
Ti - bi so - li pec - ca -

B. *p* *f* *p*
Ti - bi so - li pec - ca -

44

Ac. 6 7 6 3 7 6 5 3 2
4 3+

50

Ti. *f* *p*
vi et ma - lum co - ram te fe - ci ut jus - ti - fi - ce -

A. *p*
vi co - ram te fe - ci in ser -

T. *f* *p*
vi et ma - lum co - ram te fe - ci in ser -

B. *p*
vi et ma - lum co - ram te fe - ci in ser -

50

Ac. 3 3+ 7^b 6^b

56

Ti. *p*
- - ris et vin - cas cum ju - di - ca -

A. *p*
mo - ni - bus tu - is et vin - cas cum ju - di - ca -

T. *p*
mo - ni - bus tu - is et vin - cas cum ju - di - ca -

B. *p*
mo - ni - bus tu - is et vin - cas cum ju - di - ca -

56

Ac. 7^b 4 3 5 6 7 6 7 4+ 6 8 6 7⁷
3 3+ 4 5 4 3+ 3 8 3 3

62 *muy p*

Ti. ris. cum ju - di - ca - - - ris.

A. ris. cum *muy p* ju - di - ca - - - ris.

T. 8 ris. cum *muy p* ju - di - ca - - - ris.

B. ris. cum *muy p* ju - di - ca - - - ris.

Ac. 5 3+ 6 3+ 8 7 3+ 4 6 3+ 4 3+ 3+

68 **Despacio**

Ti. *p* Ec - ce e *f* nim ve - ri - ta - tem di - le - xis - ti di - le - xis -

A. *p* Ec - ce e nim di - le - xis - ti di - le - xis -

T. 8 *p* Ec - ce e nim di - le - xis - ti di - le - xis -

B. *p* Ec - ce e - nim *f* ve - ri - ta - tem di - le - xis - ti di - le - xis -

Ac. 68

75 *p*

Ti. ti in - cer - ta et o - cul - ta sa - pi - en - ti - ae tu - ae

A. *p* ti in - cer - ta et o - cul - ta sa - pi - en - ti - ae tu - ae

T. 8 ti *f* ma - ni - fes - tas - ti

B. *p* ti in - cer - ta et o - cul - ta sa - pi - en - ti - ae tu - ae *f* ma - ni - fes -

Ac. 75 Sola la izquierda 6

82 *f* *muy p*

Ti. ma-ni-fes-tas-ti mi - hi. mi - hi. ma ni - fes - tas - ti mi - - - hi.

A. *f* *muy p* mi - hi. ma ni - fes - tas - ti mi - - - hi.

T. 8 mi - hi. mi - hi. ma ni - fes - tas - ti mi - - - hi.

B. *muy p* tas - ti mi - hi. ma - ni - fes - tas - ti mi - - - hi.

Ac. 82 6 8 6^b 4

Airoso Canto torpe

B. Au - di - tu - i me-o da-bis gua - di - um da - bis da - bis gua - di - um da - bis

Ac. 6 6 5

96

B. gua - di - um et lae - ti - ti - am lae - ti - ti - am et e-xul - ta - bunt o - ssa

Ac. 96 6 5 3+

101 *Suave*

B. o - ssa hu - mi - li - a - ta. et e-xul - ta - bunt o-ssa_hu-mi-li - a - ta. hu -

Ac. 101 3+ 3+

106 *Torpe*

B. - mi - li - a - ta. hu - mi - li - a - ta. et e-xul-ta-bunt o-ssa_hu-mi-li - a -

Ac. 106 7 3+ 7

III Suave Torpe

B. ta. hu - mi - li - a - ta. hu - mi - li - a - ta. et e-xul-ta-bunt o-ssa_hu-mi-li-a -

Ac. 7 3+ 7

117

B. ta. hu - mi - li-a - ta. hu - mi - li-a - ta.

Ac. 117

123 Despacio

Ti. *muy p* Cor mun - dum cre - a in me De - *de p* *af*

A. *muy p* Cor mun - dum cre - a in me De - *de p* *af* *f*

T. *muy p* Cor mun - dum cre - a in me De - *de p* *af*

B. *muy p* Cor mun - dum cre - a in me De - *de p* *af*

Ac. 123 7 3+ 6 5 4 3+ 5 6 5 4 3+ 7 8 7 5 7

130

Ti. - us et spi - ri - tum rec - tum in - no - va

A. - us et spi - ri - tum rec - tum in - no - va

T. 8 us et spi - ri - tum rec - tum in - no - va

B. us et spi - ri - tum rec - tum in - no - va

Ac. 130 4 3 7 7 3+ 7 3+

137

Ti. in vis - ce - ri - bus me - is. in vis -

A. in vis - ce - ri - bus me - is. in vis -

T. 8 in vis - ce - ri - bus me - is.

B. in vis - ce - ri - bus me - is. in vis -

137

Ac. 8 7 7^b 3+ 8 7^b 7^b 3⁺ 7^b 7 3+

144

Ti. ce - ri - bus me - is. in vis - ce - ri - bus me - is.

A. ce - ri - bus me - is. in vis - ce - ri - bus me - is.

T. 8 me - is. me - is.

B. ce - ri - bus me - is. in vis - ce - ri - bus me - is.

144

Ac. 7 3⁺ 3 7 8 5 7 3+ 7 3⁺ 3 7 8 5

151

Ti. in vis - ce - ri - bus me - is.

A. in vis - ce - ri - bus me - is.

T. 8 in vis - ce - ri - bus me - is.

B. in vis - ce - ri - bus me - is.

151

Ac. 4 3+ 3^b 7 3+ 4 3 2 3

Andante

156

Ti. Re - dde mi - hi lae - ti - ti - am sa - lu -

A. Re - dde mi - hi lae - ti - ti - am sa - lu -

T. 8 Re - dde mi - hi lae - ti - ti - am sa - lu -

B. Re - dde mi - hi lae - ti - ti - am sa - lu -

Ac. 156 4 3_b 7_b 7 3_a 7 3+

162

Ti. ta - ris tu - i et spi - ri - tu prin - ci - pa -

A. ta - ris tu - i et spi - ri - tu prin - ci - pa -

T. 8 ta - ris tu - i et spi - ri - tu prin - ci - pa -

B. ta - ris tu - i et spi - ri - tu prin - ci - pa -

Ac. 162 4 3 6 5_b 3+ 4 3

168

Ti. li con - fir - ma con - fir - ma me.

A. li con - fir - ma con - fir - ma me.

T. 8 li con - fir - ma me.

B. li con - fir - ma me. con - fir - ma me.

Ac. 168 7 4 3

Despacio

173

Ti. Li - be - ra me de san - gui - ni - bus De -

A. Li - be - ra me de san - gui - ni - bus

T. 8 Li - be - ra me de san - gui - ni - bus

B. Li - be - ra me de san - gui - ni - bus

Ac. 6 6 7 6 5 4+

179

Ti. - us sa - lu - tis me - ae et ex - sul -

A. De - us sa - lu - tis me - ae et ex - sul -

T. 8 De - us sa - lu - tis me - ae et ex - sul -

B. De - us sa - lu - tis me - ae et ex - sul -

Ac. 6 7 3+ 3b 6 4 3b

185

Ti. ta - bit lin - gua me - a jus - ti - ti - am

A. ta - bit lin - gua me - a jus - ti - ti - am

T. 8 ta - bit lin - gua me - a jus - ti - ti - am

B. ta - bit lin - gua me - a jus - ti - ti - am

Ac. 3b 3b 7 3+ 3b 7b 9 8 3b

191

Ti. *muy p*
tu - am. tu - - - am.

A. *muy p*
tu - am. tu - - - am.

T. *muy p*
tu - am. tu - de *p a f* - - - am.

B. *muy p*
tu - am. tu - - - - - am.

Ac. 191
7 6 5 4 3 4 3 2 3
6 5 6 7

197 **Airosito**

Ti. si vo - lu - i - sses si vo - lu - i - sses

A. si vo - lu - i - sses si vo - lu - i - sses

T. 8

B. Quo - ni - am si vo - lu - i - sses si vo - lu - i - sses

Ac. 197
6 6 3 6 6 5 4 3
6 +

203

Ti. sa - cri - fi - ci - um de - di - sem de - di - sem u - ti -

A. sa - cri - fi - ci - um de - di - sem de - di - sem u - ti -

B. sa - cri - fi - ci - um de - di - sem de - di - sem u - ti - que de - di - sem u - ti -

Ac. 203
6 7 5 6 7 6 6 5
4 4 3 4 4 4 4 3
2

209

Ti. *p* que non non

A. *p* que non non

B. Solo que ho - lo - caus - tis non de - lec - ta - be - ris. non non non

209

Ac. 3+ 3+ 3+

216

Ti. *f* non non de - lec - ta - be - ris. *p* non non

A. *f* non non de - lec - ta - be - ris. *p* non non

B. non non non de - lec - ta - be - ris. non de - non

216

Ac. 3+ 3+ 3+ 3+ 3+

222

Ti. *f* non non de - lec - ta - be - ris. non de - lec - ta - be - ris.

A. *f* non non de - lec - ta - be - ris. non de - lec - ta - be - ris.

B. non non non de - lec - ta - be - ris. non de - lec - ta - be - ris.

222

Ac. 3+ 3+

Despacio

228

Ti. Be - nig - ne fac, Do - mi - ne, in bo - na vo - lun - ta - te

A. Be - nig - ne fac, Do - mi - ne, in bo - na vo - lun - ta - te

T. 8 Be - nig - ne fac, Do - mi - ne, in bo - na vo - lun - ta - te

B. Be - nig - ne fac, Do - mi - ne, in bo - na vo - lun - ta - te

228

Ac. 6 5 7 6 5 7 3+ 7 4 3 7 4 3
3+ 4 3+ 3+ 9 8 5 9

234

Ti. tu - a Si - on ut ae - di - fi - cen - tur mu - ri

A. tu - a Si - on ut ae - di - fi - cen - tur mu - ri

T. 8 tu - a Si - on ut ae - di - fi - cen - tur mu - ri

B. tu - a Si - on ut ae - di - fi - cen - tur mu - ri

234

Ac. 6 5 4 5 5 6 3+ 3+
5 2 3+ 7 a 4 4 7

240

Ti. mu - ri Je - ru - sa - lem. mu - ri Je - ru - sa - lem. Je - ru - sa - lem.

A. Unisonus mu - ri Je - ru - sa - lem. mu - ri Je - ru - sa - lem. Je - ru - sa - lem.

T. 8 Unisonus mu - ri Je - ru - sa - lem. mu - ri Je - ru - sa - lem. Je - ru - sa - lem.

B. Unisonus mu - ri Je - ru - sa - lem. mu - ri Je - ru - sa - lem. Je - ru - sa - lem.

240

Ac. Unisonus mu - ri Je - ru - sa - lem. mu - ri Je - ru - sa - lem. Je - ru - sa - lem.

4 3+ 4 3+ 2 3+
5 6 7

Poco despacio

247

Ti. Glo - ri - a Pa - tri et Fi -

A. Glo - ri - a Pa - tri et

T. 8 Glo - ri - a Pa - tri et

B. Glo - ri - a Pa - tri et Fi -

Ac. 247

3+ 7 6

252

Ti. - li - o et Spi - ri -

A. Fi - li - o et Spi - ri -

T. 8 Fi - li - o et Spi - ri -

B. - li - o et Spi - ri -

Ac. 252

7 6 7 7 7_b 3

257

Ti. tu - i Sanc - to.

A. tu - i Sanc - to.

T. 8 tu - i Sanc - to.

B. tu - i Sanc - to.

Ac. 257

5 4 3_b 7_b 4 3 2 3+

3 7

Albricias que María en ese trono está

Villancico a Nuestra Señora a 8
con violines, oboes y trompas (1773)

José Lidón (1748-1827)

Allegro

The musical score is written for Trompa I, Trompa II, Oboe I, Oboe II, Violín I, Violín II, and Acomp. (Violón y contrab.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked **Allegro**. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 7. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). The Oboe parts have a *Solo* section starting at measure 5. The Trompa parts have a *f* marking at measure 7. The Violín parts have a *f* marking at measure 7. The Acomp. part has a *f* marking at measure 7.

System 1 (Measures 1-6):

- Trompa I:** Measures 1-6. Dynamic *p* at measure 5.
- Trompa II:** Measures 1-6. Dynamic *p* at measure 5.
- Oboe I:** Measures 1-6. *Solo* at measure 5. Dynamic *p* at measure 5.
- Oboe II:** Measures 1-6. *Solo* at measure 5. Dynamic *p* at measure 5.
- Violín I:** Measures 1-6. Dynamic *f* at measure 1. Dynamic *p* at measure 5.
- Violín II:** Measures 1-6. Dynamic *f* at measure 1. Dynamic *p* at measure 5.
- Acomp. (Violón y contrab.):** Measures 1-6. Dynamic *f* at measure 1. Dynamic *p* at measure 5.

System 2 (Measures 7-11):

- Tp. I:** Measures 7-11. Dynamic *f* at measure 7. Dynamic *p* at measure 8. Dynamic *f* at measure 9.
- Tp. II:** Measures 7-11. Dynamic *f* at measure 7. Dynamic *p* at measure 8. Dynamic *f* at measure 9.
- Ob. I:** Measures 7-11. Dynamic *f* at measure 7. Dynamic *p* at measure 8. Dynamic *f* at measure 9.
- Ob. II:** Measures 7-11. Dynamic *f* at measure 7. Dynamic *p* at measure 8. Dynamic *f* at measure 9.
- VI. I:** Measures 7-11. Dynamic *f* at measure 7. Dynamic *p* at measure 8. Dynamic *f* at measure 9.
- VI. II:** Measures 7-11. Dynamic *f* at measure 7. Dynamic *p* at measure 8. Dynamic *f* at measure 9.
- Ac.:** Measures 7-11. Dynamic *f* at measure 7. Dynamic *p* at measure 8. Dynamic *f* at measure 9.

12

Tp. I *p* *p* *f*

Tp. II *p* *p* *f*

Ob. I *p* *p* *rinf.*

Ob. II *p* *f*

VI. I *p rinf.* *rinf.* *p* *rinf.* *p* *f*

VI. II *p rinf.* *rinf.* *p* *rinf.* *p* *f*

Ac. *p rinf.* *f* *p* *f* *ff*

17

Tp. I *f*

Tp. II *f*

Ob. I *f* *ff*

Ob. II *ff*

VI. I *ff* *f*

VI. II *ff*

Ac.

21

Tp. I *p*

Tp. II *p*

Ob. I *p*

Ob. II *p*

VI. I *p* *f* *p* *f* *p* *f*

VI. II *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Ac. *p*

26

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

VI. I *p* *f* *p* *f* *p* *f*

VI. II *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Ti.

Ac.

32

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

p

p

p

p

Solo

Al - bri - cias Al-

38

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

Ac.

p

p

f

p

f

rinf.

bri - cias que Ma - rí - a Ma - rí - a en e-se tro - no es - tá tro - no es -

p

f

p

43

Tp. I *f*

Tp. II *f*

Ob. I *f* *p*

Ob. II *f* *p*

VI. I *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *rinf.*

VI. II *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *rinf.*

Ti. tá y.os-ten-ta pa-ra

Ac. *f* *p* *rinf.* *p* *rinf.* *p* *f*

48

Tp. I *f*

Tp. II *f*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

VI. I *f* *p rinf.* *f*

VI. II *f* *p rinf.* *f*

Ti. to - dos ser Ma-dre de pie - dad Ma-dre de pie - dad

Ac. *p rinf.* *f* *p* *f*

52

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vi. I

Vi. II

Ti.

Ac.

p *f* *p*

p *f* *p*

p

p *mf* *p* *f* *p*

p *mf* *p* *f*

y_os - len - ta pa - ra to - dos ser Ma - dre ser Ma - dre de pie - dad de pie -

p *rinf.*

57

Tp. I *f* *mf*

Tp. II *f* *mf*

Ob. I *f* *mf*

Ob. II *f* *mf*

VI. I *f* *mf*

VI. II *f* *mf*

Tutti

Ti. dad pues da fa - vo - res y con - sue - los

Ti. - - - - - pues da fa - vo - res y con - sue - los

A. - - - - - pues da fa - vo - res y con - sue - los

T. 8 - - - - - pues da fa - vo - res y con - sue - los

Ti. pues da fa - vo - res y con - sue - los da

A. pues da fa - vo - res y con - sue - los da

T. 8 pues da fa - vo - res y con - sue - los da

B. pues da fa - vo - res y con - sue - los da

57

Bj. 57

Ac. 57

Órg. 57

61

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

Ti.

A.

T.

8

Ti.

A.

T.

8

B.

61

Bj.

61

Ac.

61

Órg.

ff

mf

ff

mf

f

da fa - vo - res con - sue - los da con - sue - los

da fa - vo - res con - sue - los da con - sue - los

da fa - vo - res con - sue - los da con - sue - los

da fa - vo - res con - sue - los da con - sue - los

fa - vo - res con - sue - los da con - sue - los da con - sue - los

fa - vo - res con - sue - los da con - sue - los da con - sue - los

fa - vo - res con - sue - los da con - sue - los da con - sue - los

fa - vo - res con - sue - los da con - sue - los da con - sue - los

65

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

Ti.

A.

T.

8

Ti.

A.

T.

8

B.

65

Bj.

65

Ac.

65

Órg.

p *rinf.* *ff* *mf*

p *f* *mf*

p *cresc.* *ff* *mf*

da

da

da

da

da

da

da

da

da

da

Dúo

Al ar - mo - nio-so_es - truen -

Al ar - mo - nio-so_es - truen -

Al ar - mo - nio-so_es -

p *ff*

70

Tp. I *f* *p* *f*

Tp. II *p* *f*

Ob. I *p cresc.* *ff*

Ob. II *p cresc.* *f*

VI. I *ff* *p cresc.* *ff*

VI. II *ff* *p cresc.* *ff*

Ti. Al ar - mo - nio - so_es - truen - do

Ti. Al ar - mo - nio - so_es - truen - do

A. - do es - truen - do

T. 8 Al ar - mo - nio - so_es - truen - do

Ti. Al ar - mo - nio - so_es - truen - do

A. - do es - truen - do

T. 8 truen - - - do

B. Al ar - mo - nio - so_es - truen - do

Bj. 70

Ac. *p cresc.* *ff*

Órg. 70

[illegible]

173

85

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

85

Ti.

dad

dul - ce

p

Ti.

dad

p *todo*

dul - ce

A.

p *todo*

dul - ce

T.

dad

p *todo*

dul - ce

8

Ti.

sua - vi - dad dul - ce dul - ce sua - vi -

A.

sua - vi - dad dul - ce dul - ce sua - vi -

T.

8

sua - vi - dad dul - ce dul - ce sua - vi -

B.

sua - vi - dad dul - ce dul - ce sua - vi -

85

Ac.

85

Órg.

91

Tp. I *f*

Tp. II *f*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

Ti. *f*
sua - vi - dad del him - no_y de la voz

Ti. *f*
sua - vi - dad del him - no_y de la voz

A. *f*
sua - vi - dad del him - no_y de la voz

T. *f*
sua - vi - dad del him - no_y de la voz

Ti. *f*
dad del him - no_y de la voz la trom - pa y_el tim -

A. *f*
dad del him - no_y de la voz la trom - pa y_el tim -

T. *f*
dad del him - no_y de la voz la trom - pa y_el tim -

B. *f*
dad del him - no_y de la voz la trom - pa y_el tim -

91

Bj. *f*

91

Ac. *f*

91

Órg. *f*

95

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

la trom - pa y_el tim - bal y_el tim - bal

Ti.

la trom - pa y_el tim - bal y_el tim - bal

A.

la trom - pa y_el tim - bal y_el tim - bal

T.

8 la trom - pa y_el tim - bal el tim - bal

Ti.

bal la trom - pa y_el tim - bal

A.

bal la trom - pa y_el tim - bal

T.

8 bal la trom - pa y_el tim - bal

B.

bal la trom - pa y_el tim - bal

95

Bj.

95

Ac.

95

Órg.

[illegible]

178

113

Trp. I

f *mf*

Trp. II

f *mf*

Ob. I

f

Ob. II

f

VI. I

f *mf*

VI. II

f *mf*

Ti.

113

a - cla - ma - ción y_a - plau - so ge - ne -

Ti.

a - cla - ma - ción y_a - plau - so ge - ne -

A.

a - cla - ma - ción y_a - plau - so ge - ne -

T.

8 ar a - cla - ma - ción y_a - plau - so ge - ne -

Ti.

a - cla - ma - ción y_a - plau - so ge - ne - ral

A.

a - cla - ma - ción y_a - plau - so ge - ne - ral

T.

8 a - cla - ma - ción y_a - plau - so ge - ne - ral

B.

a - cla - ma - ción y_a - plau - so ge - ne - ral

Bj.

113

Ac.

113

f Solo violones

Órg.

113

117

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

Ti.

A.

T.

8

Ti.

A.

T.

8

B.

117

Bj.

117

Ac.

117

Org.

Solo

p

Solo

p

ral y_a plau - so ge - ne - ral a - plau - so ge - ne - ral

ral y_a plau - so ge - ne - ral a - plau - so ge - ne - ral

ral y_a plau - so ge - ne - ral a - plau - so ge - ne - ral

ral y_a plau - so ge - ne - ral a - plau - so ge - ne - ral

a - cla - ma - ción y_a - plau - so ge - ne - ral ge - ne - ral

a - cla - ma - ción y_a - plau - so ge - ne - ral ge - ne - ral

a - cla - ma - ción y_a - plau - so ge - ne - ral ge - ne - ral

a - cla - ma - ción y_a - plau - so ge - ne - ral ge - ne - ral

Tutti

122

Tp. I *p*

Tp. II *p*

Ob. I *f* *p* *todo*

Ob. II *f* *p* *todo*

VI. I *p*

VI. II *p*

Ti. *Dúo*

A. *pues li - be - ral Ma -*
Dúo

Ac. *p* *pues li - be - ral Ma -*

128

Tp. I *f*

Tp. II *f*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

Ti. *rí - a Ma - rí - a hoy fran - que - an - do es - tá hoy fran - que - an - do es - tá*

A. *- rí - a Ma - rí - a hoy fran - que - an - do es - tá hoy fran - que - an - do es - tá*

Ac. *f*

134

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

A.

Ac.

des-de_ese tro-no ex - cel - so de tan - ta Ma-jes - tad tan - ta Ma - jes -

183

144

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

p rinf.

p rinf.

144

Ti.

cia au - xi - lio gra - cia go - zo,y

Ti.

cia au - xi - lio gra - cia go - zo,y

A.

cia au - xi - lio gra - cia go - zo,y

T.

8 cia au - xi - lio gra - cia go - zo,y

Ti.

go - zo,y paz

A.

go - zo,y paz

T.

8 go - zo,y paz

B.

go - zo,y paz

144

Bj.

144

Ac.

144

Órg.

148

Tp. I *f*

Tp. II *f*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

Ti. *f*
paz y to - dos lo - gra - rán y con - sue - los

Ti. *f*
paz y to - dos lo - gra - rán y con - sue - los

A. *f*
paz y to - dos lo - gra - rán y con - sue - los

T. *f*
paz y to - dos lo - gra - rán y con - sue - los

Ti. *f*
y to - dos lo - gra - rán pues da fa - vo - res

A. *f*
y to - dos lo - gra - rán pues da fa - vo - res

T. *f*
y to - dos lo - gra - rán pues da fa - vo - res

B. *f*
y to - dos lo - gra - rán pues da fa - vo - res

Bj. *f*

Ac. *f*
Solo violones Tutti

Órg. *f*

152

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

Ti.

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Bj.

Ac.

Órg.

da y con - sue - los da Las al - mas con - vo -

da y con - sue - los da Las al - mas con - vo -

da y con - sue - los da Las al - mas con - vo -

da y con - sue - los da Las al - mas con - vo -

pues da fa - vo - res El cul - to pre - ve - nid

pues da fa - vo - res El cul - to pre - ve - nid

pues da fa - vo - res El cul - to pre - ve - nid

pues da fa - vo - res El cul - to pre - ve - nid

152

152

152

152

156

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

Ti.

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Bj.

Ac.

Org.

cad el cul - to pre - ve - nid con - vo - cad

las al - mas con - vo - cad pre - ve - nid con - vo - cad

156

[illegible]

165

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

Ti.

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Bj.

Ac.

Órg.

p *ff* *p* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf*

truen - do

truen - do

- do

truen - do

truen - do

truen - do

- do

truen - do

truen - do

truen - do

truen - do

Al ar - mo - nio - so_es - truen - - -

Al ar - mo - nio - so_es - truen - - -

Al ar - mo - nio - so_es -

Al ar - mo - nio - so_es -

ff *mf*

[illegible]

175

Tp. I *p*

Tp. II *p*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

VI. I *rinf.* *mf*

VI. II *rinf.* *mf*

Ti. *f*
dul - ce sua - vi - dad del him - no de la

Ti. *f*
dul - ce dul - ce sua - vi - dad del him - no de la

A. *f*
dul - ce sua - vi - dad del him - no y de la

T. *f*
8 - ce dul - ce sua - vi - dad del him - no de la

Ti. *p todo*
dul - ce sua - vi - dad

A. *p*
dul - ce sua - vi - dad

T. *p*
8 dul - ce sua - vi - dad

B. *p todo*
dul - ce sua - vi - dad

Ac. *f*

Org. *p*

[illegible]

185

Tp. I *p*

Tp. II *p*

Ob. I *p*

Ob. II *p*

VI. I *rinf.* *p*

VI. II *p todo*

Ti. *p*
him - no de la voz la tro - mpa y el tim - bal el tim - bal del

Ti. *pp*
him - no de la voz la tro - mpa y el tim - bal el tim - bal del

A. *p*
him - no de la voz la tro - mpa y el tim - bal el tim - bal del

T. *p*
8 him - no de la voz la tro - mpa y el tim - bal el tim - bal del

Ti. *p*
him - no de la voz la tro - mpa y el tim - bal el tim - bal del

A. *p*
him - no de la voz la tro - mpa y el tim - bal el tim - bal del

T. *p*
8 him - no de la voz la tro - mpa y el tim - bal el tim - bal del

B. *p*
him - no de la voz la tro - mpa y el tim - bal el tim - bal del

Bj. *p*

Ac. *p*

Órg. *p*

[illegible]

198

202

202

206

§

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

206

Co³ - ros de la al - ta glo³ - ria de la al - ta glo³ - ria con u - ni - for - mi -
 AS - tros del Cie - lo em pí - reo del Cie - lo em pí - reo for - man co - ro - na

206

§

To³ - dos los e - le - men³ - tos los e - le - men³ - tos con re - ve - ren - cia i -
 Ya - que de su gran - de - za de su gran - de - za ve - mos la Ma - jes -

211

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

T.

Ac.

211

rinf.

rinf.

rinf.

rinf.

211

- dad real a pa - plau - den su pu - re - za y gra³ - cia o - ri - gi -
 que su au - to - ri -

211

- gual tri - bu - tan a Ma - rí - a lo - o³ - res más y
 tad y o - fre - ce más que to - dos po - de - mos es - pe -

f

216

Tp. I *f* *p*

Tp. II *f* *p*

Ob. I *rinf.*

Ob. II

VI. I *rinf.* *p* *cresc.* *p*

VI. II *rinf.* *p* *cresc.* *p*

Ti. *nal* *por-que* *triun - fo* *de tal* *pree - mi* *nen - cia* *no* *vie - ron* *ja -*
dad *re - co* *noz - ca* *la* *Cor - te* *Ce* *les - te* *mi -* *do* *bri -*

T. *más* *por-que* *ven* *que a su em - pí - reo* *di - vi - no* *su - je - tos* *es -*
rar *su* *la - vor* *im - plo - re - mos* *hu - mil - des* *que al* *fin* *se - ve -*

Ac. *p* *cresc.*

221

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

VI. I *f* *p* *f* *p*

VI. II *f* *p* *f* *p*

Ti. *- más* *y con* *vo - ces de a - mor - le pu - bli - can* *por* *muy* *sin - gu -*
- llar *en su* *fren - te los cla - ros re - fle - jos* *de* *gra - cia in - mor -*

T. *- tán* *pues do - mi - na en el fue - go y el ai - re* *la* *tie - rra y el*
- rá *con - se - gui - do el des - can - so glo - rio - so* *de* *ter - no* *so -*

Ac. *mf* *rinf.* *f*

Allegro

225

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

225

VI. I

VI. II

225

Ti.

Ti.

A.

T.

8

225

Ac.

lar. tal. por de muy gra sin cia in gu lar. tal. El cul to pre ve

lar. de_c tie rra y_el mar. lar. El cul to pre ve

Solo violones

229

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti.

Ti.

A.

T.

Ac.

229

Tutti

f

nid las al - mas con - vo - cad Al ar - mo - nio - so - es -

nid las al - mas con - vo - cad Al ar - mo - nio - so - es -

nid las al - mas con - vo - cad Al ar - mo - nio - so - es - truen -

8 nid las al - mas con - vo - cad Al ar - mo - nio - so - es -

229

[illegible]

239

Tp. I *f* *p*

Tp. II *f* *p*

Ob. I *f* *p*

Ob. II *f* *p*

VI. I *f* *p*

VI. II *f* *p*

Ti. *f* *p*
 - ce sua - vi - dad del him - no de la voz la tro - mpa y el tim - bal. del

Ti. *f* *p*
 — sua - vi - dad del him - no de la voz la tro - mpa y el tim - bal. del

A. *f* *p*
 - ce sua - vi - dad del him - no de la voz la tro - mpa y el tim - bal. del

T. *f* *p*
 8 — sua - vi - dad del him - no de la voz la tro - mpa y el tim - bal. del

Ac. *p*

245 **Tres más al segno**

Tp. I *f*

Tp. II *f*

Ob. I *f* **Tres más al segno**

Ob. II *f*

Vi. I *f* **Tres más al segno**

Vi. II *f*

Ti. *f* **Tres más al segno**

him - no de la voz la tro - mpa y el tím - bal.

Ti. *f*

him - no de la voz la tro - mpa y el tím - bal.

A. *f*

him - no de la voz la tro - mpa y el tím - bal.

T. *f*

8 him - no de la voz la tro - mpa y el tím - bal.

Ac. *f* **Tres más al segno**

Oratorio a Santa Bárbara

a 4 con violines, oboes, flautas, viola y trompas (1775)

Nº 1 - Maravilloso asombro

José Lidón (1748 - 1827)

Allegro brioso

Violín I

Violín II

Oboe I

Oboe II

Trompas en B \flat

Viola

Custodio

Valenciano

Acomp.

pp

pp

pp

pp

4

VI. I *ff* *p* *cresc.*

VI. II *ff* *p* *cresc.*

Ob. I *f* *p* *p* *cresc.*

Ob. II *f* *p* *p* *cresc.*

Tp. *p* *cresc.*

Va. *ff* *p* *cresc.*

C. *-*

V. *-*

Ac. *ff* *p* *cresc.*

7

VI. I *pp* *cresc.* *f*

VI. II *pp* *cresc.* *f*

Ob. I *f* *pp* *cresc.* *f*

Ob. II *f* *pp* *cresc.* *f*

Tp. *f* *mf*

Va. *f* *p* *cresc.* *f*

C. *-*

V. *-*

Ac. *f* *p* *cresc.* *f*

10

VI. I *ff*

VI. II *ff*

Ob. I

Ob. II

Tp.

Va. *ff*

C.

V.

Ac. *ff*

Ma - ra - vi - llo - so - a - som - bro, que a la Fa - ma, con nue - vas

14

VI. I

VI. II *p*

Ob. I *pp*

Ob. II *pp*

Tp.

Va. *p*

C.

V.

Ac. *p*

a - las, pres - tas nue - vo a lien - to,

18

VI. I *ff* *p*

VI. II *ff* *p*

Ob. I *ff*

Ob. II *ff*

Tp. *ff*

Va. *ff* *p*

C.

V.

Ac. *ff* *p*

dan - do al cón - ca-vo-es-

22

VI. I *rinf.* *f p f p*

VI. II *rinf.* *p f p f p*

Ob. I *fp f*

Ob. II *fp f*

Tp. *fp*

Va. *rinf.* *f p f p*

C.

V.

Ac. *rinf.* *f p f p*

pa-cio dul-ce_a-cen-to, con que_el Or-be en co-mún, fe-liz se_in - fla-ma:

26

VI. I *ff* *p*

VI. II *ff* *p*

Ob. I

Ob. II

Tp.

Va. *fp* *ff*

C.

V.

Ac. *ff*

y pues de Ni-co - me-dia he-roi-co_a-cla-ma tu gi-ro-a-

30

Andante **Allegro**

VI. I *p* *rinf.* *p* *rinf.*

VI. II *p* *rinf.* *p* *rinf.*

Va. *p* *rinf.*

C.

V.

Ac. *p* *rinf.*

cor - de la vir-tud más pu - ra, co - rre ve - loz,

33

VI. I

VI. II

Va.

C.

V.

Ac.

p

p

O! sin-gu-lar be-lle-za! Que al Cie-lo, es-ca-la, si en la tie-rra, em-
 pu-bli-ca tu ven-tu-ra.

4
2

37

VI. I

VI. II

Va.

C.

V.

Ac.

pie-za; pues Bár-ba-ra pre-cio-sa, co-mo plan-ta, es-pe-cial, siem-pre-fron-

40

VI. I

VI. II

Va.

C.

V.

Ac.

do-sa, des-de el Asia me-nor se ve, que u-fa-na glo-rio-sos fru-tos da en e-dad tem-pra-na;

43

VI. I

arpegiato

VI. II

arpegiato

Va.

43

C.

y_a - si for - men fes - ti - vas las ca - den - cias en su_a - la - ban - za sa - cras com - pe - ten - cias.

V.

43

Ac.

Detailed description: This musical score block contains measures 43, 44, and 45. The instruments are VI. I, VI. II, Va., C. (Soprano), V. (Violoncello), and Ac. (Bass). VI. I and VI. II are marked 'arpegiato' and play arpeggiated chords. Va. starts with a half note in measure 43 and continues in 44 and 45. C. has a vocal line with lyrics: 'y_a - si for - men fes - ti - vas las ca - den - cias en su_a - la - ban - za sa - cras com - pe - ten - cias.' V. is silent throughout. Ac. starts with a half note in measure 43 and continues in 44 and 45. The key signature has one flat (B-flat).

Nº 2 - El Cielo y la Tierra con luces y flores

José Lidón (1748 - 1827)

Allegro non molto

Violín I

Violín II

Oboe I

Oboe II

Trompas
en F ut

Viola

Sta. Bárbara

Custodio

Valenciano

Dióscoro

Acomp.

Solos

Solos

5

VI. I

VI. II

Ob. I

Ob. II

Tp.

Va.

Sta. B.

C.

V.

D.

Ac.

Solos

Detailed description of the musical score: The score is for measures 5 through 8 of a piece. The key signature is one flat (B-flat). The woodwind section (VI. I, VI. II, Ob. I, Ob. II) and string section (Ac.) are active. The brass section (Sta. B., C., V., D.) is silent. The woodwinds play melodic lines, with the Ob. I and Ob. II parts marked 'Solos' in measures 5 and 6. The strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The measure numbers 5, 6, 7, and 8 are indicated at the top of the staves.

9

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Ob. I *pp*

Ob. II *pp*

Tp. *pp sempre*

Va. *pp*

Sta. B.

C.

V.

D.

Ac. *pp*

13

VI. I *f* *mf*

VI. II *f* *mf*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

Tp. *f*

Va. *f*

Sta. B.

C. El Cie - lo,y la Tie - rra

V. El Cie - lo,y la

D. El Cie - lo,y la

Ac. *f*

13

18

VI. I

VI. II

Ob. I

Ob. II

18

Trp.

18

Va.

18

Sta. B.

con lu - ces y flo - res, lu - ces y flo - res, ce - le - bren pri -

C.

con lu - ces y flo - res, lu - ces y flo - res,

V.

Tie - rra con lu - ces y flo - res, lu - ces y flo - res,

D.

Tie - rra con lu - ces y flo - res, lu - ces y flo - res,

18

Ac.

23

VI. I *f mf rinf. p f p f*

VI. II *f mf rinf. p f p f*

Ob. I

Ob. II

23

Tp. *fp fp*

Va.

23

Sta. B. mo - res, que_en Bár - ba - ra ven; ce - le - bren pri - mo - res,

C. ce - le - bren pri - mo - res, que_en Bár - ba - ra ven; ce - le - bren pri - mo - res,

V. ce - le - bren pri - mo - res, que_en Bár - ba - ra ven; ce - le - bren pri - mo - res, pri -

D. ce - le - bren pri - mo - res, que_en Bár - ba - ra ven; ce - le - bren pri -

23

Ac.

28

VI. I

VI. II

Ob. I

Ob. II

Tp.

Va.

Sta. B.

C.

V.

D.

Ac.

que_en Bár - ba - ra ven; El Cie - lo, la Tie - rra con lu - ces y flo -

que_en Bár - ba - ra ven; El Cie - lo, la Tie - rra con lu - ces y flo -

mo-res, El Cie - lo, la Tie - rra con lu - ces y flo -

mo-res, El Cie - lo, la Tie - rra con lu - ces y flo -

mo-res, El Cie - lo, la Tie - rra con lu - ces y flo -

f sf f mf

p

33

VI. I *p sempre sf p f*

VI. II *p sempre sf p f*

Ob. I *p*

Ob. II *p*

Tp. *p f*

Va. *p f*

Sta. B. *p*
res, ce - le - bren pri - mo - res, que en Bár - ba - ra

C. *p*
res, ce - le - bren pri - mo - res, que en Bár - ba - ra

V. *p*
res, ce - le - bren pri - mo - res, que en Bár - ba - ra

D. *p*
res, ce - le - bren pri - mo - res, que en Bár - ba - ra

Ac. *p f*

43

VI. I *p* *rinf.* *p* *rinf.* *p*

VI. II *p* *rinf.* *p* *rinf.* *p*

Ob. I *f* *p*

Ob. II *f* *p*

Tp.

Va. *p* *rinf.*

Sta. B. *p* *rinf.*

C. *p* *rinf.*

V.

D.

Ac. *sf* *p*

Pues hoy ha - ce gue - rra la fe en que con - fi - a, y a la i - do - la -

49

VI. I *rinf.* *p* *p* *f* *f*

VI. II *rinf.* *p* *p* *f* *f*

Ob. I *f p* *sf p* *rinf.* *f p* *f p*

Ob. II *rinf.* *f p* *f p*

Tp.

Va. *p* *rinf.* *p* *rinf.* *p* *f* *fp*

Sta. B. *la_i - do - la - tri - a le_a - ba - te le_a - ba - te_cl des - dén y_a la_i - do - la -*

C. *tri - a le_a - ba - te le_a - ba - te le_a - ba - te_cl des - dén y_a la_i - do - la -*

V.

D.

Ac. *poco sf* *p* *rinf.* *p* *rinf.* *p* *f* *fp*

55

VI. I *mf* *p* *mf*

VI. II *mf* *p* *mf*

Ob. I *f* *f* *p* *p*

Ob. II *f* *f* *p* *p*

55

Trp.

55

Va. *f* *sf* *p* *mf*

55

Sta. B. *trí - a le_a ba - te_el des - dén le_a - ba - te_el des - dén*

C. *trí - a le_a ba - te le_a ba - le_a - ba - te_el des - dén*

V.

D.

55

Ac. *f* *p* *sf* *p* *mf*

60

VI. I *mf*

VI. II *mf*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

Tp. 60

Va. 60

Sta. B. 60

C. 60

V. 60

D. 60

Ac. 60

El Cie - lo y la Tie - rra lu - ces y flo - res,

El Cie - lo y la Tie - rra lu - ces y flo - res, ce -

El Cie - lo y la Tie - rra con lu - ces y lu - ces y flo - res,

El Cie - lo y la Tie - rra con lu - ces y flo - res, lu - ces y flo - res,

65

VI. I *f p f*

VI. II *f p f*

Ob. I *mf*

Ob. II *mf*

Tp. *p f*

Va. *p*

Sta. B. *p*

C. *p*

V. *p*

D. *p*

Ac. *p*

ce - le - bren pri - mo - res, que en Bár - ba - ra ven; con lu - ces y —

le - bren pri - mo - res, que en Bár - ba - ra ven;

ce - le - bren pri - mo - res, que en Bár - ba - ra ven;

ce - le - bren pri - mo - res, que en Bár - ba - ra ven;

71

VI. I *p* *poco sf* *p* *f*

VI. II *p* *poco sf* *p* *f*

Ob. I

Ob. II

Tp. *pp* *f*

Va. *p* *f*

Sta. B. *p* *f*

C. *p*

V. *p*

D. *p* *f*

Ac. *p*

flo - res, ce - le - bren pri - mo - res, que en Bár - ba - ra

con lu - ces y flo - res, ce - le - bren pri - mo - res, que en Bár - ba - ra

con lu - ces y flo - res, ce - le - bren pri - mo - res, que en Bár - ba - ra

con lu - ces y flo - res, ce - le - bren pri - mo - res, que en Bár - ba - ra

con lu - ces y flo - res, ce - le - bren pri - mo - res, que en Bár - ba - ra

76

VI. I

VI. II

Ob. I

Ob. II

Tp.

Va.

Sta. B.

C.

V.

D.

Ac.

76

ven; ce - le - bren pri - mo - res, que_en Bár - ba-ra

ven; ce - le - bren pri - mo - res, que_en Bár - ba-ra

ven; ce - le - bren pri - mo - res, que_en Bár - ba-ra

ven; ce - le - bren pri - mo - res, que_en Bár - ba-ra

ven; ce - le - bren pri - mo - res, que_en Bár - ba-ra

80

VI. I *p* *f*

VI. II *p* *f*

Ob. I

Ob. II

80

Tp.

80

Va. *p* *f*

80

Sta. B. *p* *f*
ven; ce - le - bren pri - mo - res, que en Bár - ba - ra

C. *p* *f*
ven; ce - le - bren pri - mo - res, que en Bár - ba - ra

V. *p* *f*
ven; ce - le - bren pri - mo - res, que en Bár - ba - ra

D. *p* *f*
ven; ce - le - bren pri - mo - res, que en Bár - ba - ra

80

Ac. *p* *f*
ven; ce - le - bren pri - mo - res, que en Bár - ba - ra

84

VI. I

VI. II

Ob. I

Ob. II

Tp.

Va.

Sta. B.

ven; que_en Bár - ba - ra ven;

C.

ven; que_en Bár - ba - ra ven;

V.

ven; que_en Bár - ba - ra ven;

D.

ven; que_en Bár - ba - ra ven;

Ac.

José Lidón (1748 - 1827)

Allegretto

The musical score is for a 4-measure excerpt in 3/4 time, key of B-flat major. The instruments and their parts are as follows:

- Violín I:** Measures 1-4. Dynamics: *f*, *p*, *f*, *p*, *f*. Articulation: slurs and accents.
- Violín II:** Measures 1-4. Dynamics: *f*, *p*, *f*, *p*, *p sempre*. Articulation: slurs and accents.
- Oboe:** Measures 1-4. Dynamics: *p*. Articulation: slurs and accents.
- Trompas en F ut:** Measures 1-4. Dynamics: *f*, *p*, *f*, *p*, *f*. Articulation: slurs and accents.
- Viola:** Measures 1-4. Dynamics: *f*, *p*, *f*, *p*, *f*. Articulation: slurs and accents.
- Alenciano:** Measures 1-4. Dynamics: *f*, *p*, *f*, *p*, *f*. Articulation: slurs and accents.
- Acomp.:** Measures 1-4. Dynamics: *f*, *p*, *f*, *p*, *f*. Articulation: slurs and accents.

The score includes various dynamics (*f*, *p*, *p sempre*) and articulations (slurs, accents) throughout the excerpt.

VI. I

VI. II

Ob.

Tp.

Va.

V.

Ac.

rinf.

p

p rinf.

9

VI. I *p* *p* *sf* *f*

VI. II *p* *p* *sf* *f*

Ob.

Tp.

Va. *f* *p* *mf* *p* *f* *p*

V.

Ac. *f* *pp* *mf* *f* *p* *f*

9

15

VI. I *p* *ringf.*

VI. II *p* *ringf.*

Ob.

Tp.

Va. *p* *ringf.*

V.

Ac. *p* *Solo* *Todos*

20

VI. I

VI. II

Ob.

Tp.

Va.

V.

Ac.

p

p

rinf.

p

sf p

sf p

Solo

26

VI. I

VI. II

Ob.

Tp.

Va.

V.

Ac.

Poco esforz.

p

Poco esforz.

p

31

VI. I

VI. II

Ob.

Tp.

Va.

f p

V.

Ac.

rinf. p f

Si a-

36

VI. I

p sempre

VI. II

p sempre

Ob.

Tp.

Va.

p f p f p rinf.

V.

gri - cul - tor ai - ro - so Si a - gri - cul - tor ai - ro - so del

Ac.

p f p f p rinf.

40

VI. I *rinf. p* 3

VI. II *rinf. p* 3

Ob.

Tp.

Va. *p* *rinf. p*

V. gra - no se_a - pro - ve - cha, del gra - no se_a - pro - ve - cha, del gra - no se_a - pro -

Ac. *p* *f* *p* *rinf. p*

45

VI. I *f* *fp* *rinf. p* *rinf. p*

VI. II *f* *fp* *rinf. p* *rinf. p*

Ob. *p* *f* *p*

Tp.

Va. *f p* *f p* *f p*

V. ve - cha, con - si - gue más co - se - cha, se - gún lo más fron -

Ac. *f* *f p* *f p* *f p*

50

VI. I *rinf.* *p* *f* *p* *f* *p sempre*

VI. II *rinf.* *p* *f* *p* *f* *p sempre*

Ob.

Tp.

50

Va. *f p* *f p* *f* *p sempre*

V. do - so del cam - po del cam - po, en que sem - bró: del cam -

50

Ac. *f p* *f*

55

VI. I

VI. II

Ob.

Tp.

55

Va.

V.

55

Ac.

60

VI. I

VI. II

Ob.

Tp.

Va.

V.

Ac.

f p f p

64

VI. I

VI. II

Ob.

Tp.

Va.

V.

Ac.

po en que sem-

68

VI. I *p* *rinf.*

VI. II *p* *rinf.*

Ob. *f* *p*

Tp. *p*

Va. 68 *p* *rinf.* *rinf.*

V. bró: con - si - gue más co - se - cha, sí, se -

Ac. 68 *p* *poco f* *p*

73

VI. I *f* *p* *Poco rinf.* *p*

VI. II *f* *p* *Poco rinf.* *p*

Ob. *f* *p* *Poco rinf.* *p*

Tp.

Va. 73 *Poco rinf.* *p*

V. gún lo más fron - do - so del cam - po del cam -

Ac. 73 *sf* *p* *Poco rinf.* *p*

78

VI. I

VI. II

Ob.

Tp.

Va.

V.

Ac.

p

mf

f

p

mf

f

p

mf

po en — que sem — bró:

82

VI. I

VI. II

Ob.

Tp.

Va.

V.

Ac.

p

p

p

p

p

p

p

86

VI. I *rinf.* *p*

VI. II *rinf.* *p*

Ob.

Tp.

Va. 86

V.

Ac. 86

91

VI. I *f* *p* *rinf.* *p*

VI. II *f* *p* *rinf.* *p*

Ob.

Tp.

Va. 91 *p* *f* *p*

V. *A - sí, el fa - vor del Cie - lo tal*

Ac. 91 *f p* *rinf.*

96

VI. I *rinf. p* *f* *f p* *f p rinf.* *p*

VI. II *rinf. p* *f* *f p* *f p f* *p*

Ob.

Tp.

Va. 96 *f* *f p* *f p* *f* *p*

V. fru - to ha con - se - gui - do, que en Bár - ba-ra ha po - di - do co - ger con al - to

Ac. 96 *f p* *f p* *f p* *rinf.* *f p*

101

VI. I *rinf.* *p* *rinf.* *p* *rinf.*

VI. II *rinf.* *rinf.* *rinf.* *rinf.*

Ob.

Tp.

Va. 101 *rinf.* *p* *p* *rinf.*

V. ce - lo las gra - cias que la dió. las gra - cias que la dió. tal

Ac. 101 *poco sf* *p* *sf* *p* *f* *rinf.*

106

VI. I *p* *rinf.* *p* *poco f* *f p*

VI. II *p* *rinf.* *p* *poco f* *f p*

Ob.

Tp.

Va. *p* *rinf.* *p* *poco f* *f p*

V. fru - to ha con - se - gui - do, que en Bár - ba - ra ha po - di - do co - ger con al - to

Ac. *p* *rinf.* *p* *mf* *f p*

111

VI. I *rinf.* *p* *poco f* *p*

VI. II *rinf.* *p* *poco f*

Ob. *p*

Tp.

Va. *rinf.* *p* *rinf.* *p* *poco f* *p*

V. ce - lo las gra - cias que la dió. las gra - cias que la dió.

Ac. *rinf.* *p* *rinf.* *p* *poco f* *p*

116

VI. I

VI. II

Ob.

Tp.

Va.

V.

Ac.

f

p

f

p

f

p

Si a - gri - cul - tor ai -

121

VI. I

VI. II

Ob.

Tp.

Va.

V.

Ac.

rinf.

p

f

p

sf

p

rinf.

*p*³

mf

p

f

p

sf

p

rinf.

p

f

p

f

p

f

rinf.

p

ro - so Si a - gri - cul - tor ai - ro - so del gra - no se a - pro -

125

VI. I *sf p sf p f*

VI. II *sf p f*

Ob. *f*

Tp.

Va. 125 *f p p f*

V. *ve - cha, del gra - no se_a - pro - ve - cha, del gra - no se_a - pro - ve - cha, con -*

Ac. 125 *f p f*

130

VI. I *rinf. p rinf. p rinf. p espress.*

VI. II *rinf. p rinf. p rinf. p espress.*

Ob. *f p p*

Tp. *fp fp fp*

Va. 130 *f p rinf. p*

V. *si - gue más co - se - cha, se - gún lo más fron - do - so del cam -*

Ac. 130 *f p rinf. p f*

135

VI. I *rinf. p* *f p* *f* *p*

VI. II *rinf. p* *f p* *f* *p*

Ob. *p*

Tp.

Va. 135 *p* *f* *p*

V. *p* *f* *p*

Ac. 135 *p* *f p* *f* *p*

- po en que sem - bró: del cam -

140

VI. I

VI. II

Ob.

Tp.

Va. 140

V.

Ac. 140

144

VI. I

VI. II

Ob.

Tp.

Va.

V.

Ac.

p *rinf.*

p *rinf.*

sf

rinf.

po en que sem - bró: con - si - gue más co-

poco sf *Poco rinf. p*

149

VI. I

VI. II

Ob.

Tp.

Va.

V.

Ac.

p *rinf.*

p *rinf.*

p

p

p *rinf.*

se - cha, si, se - gún lo más fron - do - so del cam - po del

rinf. p

154

VI. I *poco sf* *poco f* *f* *p*

VI. II *poco sf* *poco f* *f* *p*

Ob.

Tp. *p* *f* *p*

Va. 154 *sf*

V. *cam* - - - - - *po en que*

Ac. 154 *sf* *poco f* *f* *p*

158

VI. I *f* *p* *f* *p* *f* *p*

VI. II *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Ob. *p*

Tp. *f* *p* *f*

Va. 158 *p*

V. *sem* - - - - - *bró: del cam - po en*

Ac. 158 *f* *p* *f* *p*

163

VI. I

VI. II

Ob.

Tp.

Va.

V.

Ac.

que sem - bró:

ff

ff

ffmf

p *f* *p*

p *ff*

f *p* *ff*

Nº 7 - Ya Bárbara contempla los favores

José Lidón (1748 - 1827)

Custodio



Ya Bár - ba-ra con - tem - pla los fa - vo - res, que al Cie-lo de - be, fi - na_e - xa - mi-

Acomp.



b 7

C. 

Ac. 

C.
tió que el Bau-tis-ta, fue-se a su ma-yor lo-gro quien la a-sis-ta, dán-do-la del Bau-tis-mo so-be-

Ac.
 $\flat 7$ 6 $\flat 3$ $\flat 6$

C. 

Ac. 

C.

C. 

dar a_en-ten-der an - sio - sa lo que le de - be a_un a - gua tan co - pio-sa.

Ac. 

Nº 8 - Dulcemente se ve herida

José Lidón (1748 - 1827)

Andante larghetto espressivo

Con sord.

[illegible]

8

VI. I

VI. II

Fl.

Vc.

Va.

C.

Ac.

11

VI. I

VI. II

Fl.

Vc.

Va.

C.

Ac.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 8 through 11. It features seven staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Flute (Fl.), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), Clarinet (C.), and Contrabass (Ac.). The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). Measure 8 begins with a forte (f) dynamic in the Violin I and Violin II parts, which then transitions to piano (p) for the remainder of the measure. The Flute part enters in measure 8 with a piano (p) dynamic. The Viola part enters in measure 8 with a piano (p) dynamic. The Violoncello part enters in measure 8 with a piano (p) dynamic. The Clarinet part is silent in measure 8. The Contrabass part enters in measure 8 with a piano (p) dynamic. Measure 9 continues the dynamics from measure 8. Measure 10 introduces a new dynamic (f) for the Violin I and Violin II parts. Measure 11 continues the dynamics from measure 10. The Flute part enters in measure 11 with a piano (p) dynamic. The Viola part enters in measure 11 with a piano (p) dynamic. The Violoncello part enters in measure 11 with a piano (p) dynamic. The Contrabass part enters in measure 11 with a piano (p) dynamic.

14

VI. I *p* *rinf.* *p*

VI. II *p* *rinf.* *p*

Fl. *p* *rinf.*

Vc. *p* *rinf.*

Va. *rinf.*

C.

Ac. *rinf.* *p* *rinf.*

16

VI. I *sf* *f*

VI. II *sf* *f*

Fl. *sf*

Vc. *sf*

Va.

C.

Ac. *mf*

19

VI. I *p* *rinf.* *p* *p* *poco f* *p* *rinf.*

VI. II *p* *rinf.* *p* *p* *poco f* *p* *rinf.*

Fl. *p* *pp*

Vc. *rinf.* *pp*

Va. *p* *p* *rinf.*

C. Dul-ce - men - te se ve he - ri - da del cris - tal que va co-

Ac. *p* *f* *p* *p* *poco sf* *p* *Poco rinf.*

24

VI. I *p* *rinf.* *p* *poco f*

VI. II *p* *rinf.* *p* *poco f*

Fl. *p* *f* *p* *rinf.*

Vc. *p* *sf* *p* *rinf.*

Va. *p* *rinf.*

C. - rien - do u - na pe - ña, a quien ba -

Ac. *p* *sf* *rinf.* *p* *rinf.*

252

35

VI. I *p f p rinf. p p*

VI. II *f rinf. p p*

Fl. *p f p rinf.*

Vc. *p f p rinf.*

Va. *f rinf.*

C. *pre - sa - la - se - ñal: de - ja_im - pre - sa - la - se -*

Ac. *p f p sf*

39

VI. I *p rinf. pp*

VI. II *p rinf.*

Fl. *pp*

Vc. *pp*

Va. *pp*

C. *ñal: de - ja_im - pre -*

Ac. *sf*

42

VI. I

VI. II

Fl.

Vc.

Va.

C.

Ac.

sf *p* *f* *f*

sa la se ñal:

45

VI. I

VI. II

Fl.

Vc.

Va.

C.

Ac.

p *f* *8va* *p* *f* *p* *f*

48

VI. I

VI. II

Fl.

Vc.

Va.

C.

Ac.

p

p sempre

p

p

p

Si es - to lo - gra en la du - re - za de un pe -

51

VI. I

VI. II

Fl.

Vc.

Va.

C.

Ac.

poco f

pp

poco sf

pp

poco f

p

ñas - co la co - rrien - te, ¿qué ha - rá su - a - ve en la ter -

54

VI. I *f p mf rinf.*

VI. II *rinf. p*

Fl. *f p mf*

Vc. *f p rinf.*

Va. *f f*

C. *ne - za de_u - na gra - cia, que_ex - ce - len - te*

Ac. *f mf rinf.*

57

VI. I *pp rinf.*

VI. II *p rinf.*

Fl. *p f*

Vc. *pp Poco esforz. rinf.*

Va. *p*

C. *es en Bár - ba-ra es - pe - cial? es en*

Ac. *p 4A*

60

VI. I *p*

VI. II *p* *rinf.* *p* *f*

Fl. 60

Vc. 60 *p* *f* *p* *f* *p*

Va. 60

C. 60 Bár - ba-ra es - pe - cial? es en Bár - ba-ra es - pe -

Ac. 60 3 6 2 4 4A b7

63

VI. I *Poco rinf.*

VI. II *Poco rinf.*

Fl. 63

Vc. 63

Va. 63

C. 63 cial? Dul - ce - men - te se ve he - ri - da del cris - tal que va co - rrien - do

Ac. 63

68

VI. I *f* *p* *f* *p*

VI. II *f* *p* *f* *p*

Fl. *poco sf*

Vc. *sf* *poco sf*

Va. *sf* *p* *rinf.* *p*

C. u - na pe - ña, a quien ba - tien - do con ins-

Ac. *rinf.* *p* *Poco rinf.* *p*

72

VI. I *poco f* *p* *sf* *sf* *p*

VI. II *poco f* *p* *rinf.* *sf* *p*

Fl. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Va. *f* *f* *p*

C. tan - cia re - pe - ti - da, de - ja im - pre - sa la se - ñal: con ins-

Ac. *f* *p* *poco f* *sf* *f* *p*

76

VI. I *f p f p f p f p*

VI. II *f p f p f p f p*

Fl. *f p*

Vc. *8va*

Va. *sf p f p f*

C. *- tan - cia re - pe - ti - da, de - ja, im - pre - sa im - pre - sa*

Ac. *sf p f p f p f p f p f p*

80

VI. I *p sf*

VI. II *p sf*

Fl. *p*

Vc. *poco sf pp*

Va. *la se*

C. *la se*

Ac. *la se*

83

VI. I *rinf.*

VI. II *rinf.*

Fl. *p* *rinf.* *p*

Vc. *rinf.*

Va. *rinf.*

C. ñal: de - ja_im - pre - sa la se -

Ac. *f* *p* *f* *p*

85

VI. I *p* *rinf.* *poco sf* *poco f*

VI. II *p* *poco sf*

Fl. *poco sf*

Vc. *rinf.* *poco sf* *poco sf*

Va. *poco sf*

C. - ñal: de - ja_im - pre - sa la se - ñal: de - ja_im - pre - sa —

Ac. *f* *p* *poco sf*

88

VI. I *p* *sf* *sf* *p* *f pp*

VI. II *sf* *sf* *p* *f pp*

Fl. *f* *p* *pp*

Vc. *pp* *f* *p* *pp*

Va. *pp*

C. *la* *sc - ñal:*

Ac. *p* *p* *p* *f* *pp*

Nº 10 - Haga salva lo acorde a mi contento

José Lidón (1748 - 1827)

Despacio majestuoso

staccato

p *ff* *p* *f*

Violín I

Violín II

Flauta I

Flauta II

Trompas en Elafa

Viola

Dioscoro

Acomp.

4

VI. I

VI. II

4

Fl. I

Fl. II

4

Tp.

solo

4

Va.

D.

4

Ac.

Ha-ga sal-va lo a-cor-de a mi con-ten-to,

6

3

cuan-do Bár - ba-ra es - pe - ra, que co-rres-pon-da

Andante

16

VI. I

VI. II

Fl. I

Fl. II

Tp.

Va.

D.

Ac.

fi - na, y pla-cen-te - ra a mi-a-gra-da - ble dul-ce tra - ta - mien-to;

20

VI. I

VI. II

Fl. I

Fl. II

Tp.

Va.

D.

Ac.

y pues en tu re - ti-ro en-tre dei-da-des go-zas tran-qui-li-da-des, que o-

5 8 7

265

266

37

VI. I

VI. II

Va.

D.

Ac.

tu pre-cio-sa ma-no, el mas con-dig-no ad-vier-to, que es Mar - cia - no, si tu gus - to se ex - pli-ca, mi-ran-do que es per-

41

VI. I

VI. II

Va.

D.

Ac.

fec - to, y que pu-bli - ca con a - mo - ro - sa ins - tan - cia, su he-roí-co a - gra - do, y su fe - liz cons-

rinf. *p* *f*

rinf. *p* *f*

rinf.

Allegro

44

VI. I

VI. II

Va.

D.

Ac.

tan - cia;

p

p

f *p*

47

VI. I

VI. II

47

Va.

D.

47

Ac.

y que yo in-te-re - sa-do, bus-co tu bien, y_an - he-lo a lo_a-cer-ta-do.

#4
2

1

Letanía de Nuestra Señora

a 8, con violines, oboes y trompas (1782)

José Lidón (1748-1827)

Allegro

Trompas

Oboe I

Oboe II

Violín I

Violín II

Tiple I

Tiple II

Alto

Tenor

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

Bajón

Acomp.
(Vn., Cb., y Arp.)

Órgano

Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son, Chris - te e - lei - son,

Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son, Chris - te e - lei - son,

Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son, Chris - te e - lei - son,

Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son, Chris - te e - lei - son,

Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son, Chris - te e - lei - son,

Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son, Chris - te e - lei - son,

Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son, Chris - te e - lei - son,

Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son, Chris - te e - lei - son,

Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son, Chris - te e - lei - son,

Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son, Chris - te e - lei - son,

6

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

son, Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son

Ti. II

son, Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son

A.

son, Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son

T.

son, Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son

Ti.

Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son

A.

Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son

T.

8 Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son

B.

Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son

Bj.

6

Ac.

6

Org.

6

Tp.
 Ob. I
 Ob. II
 Vl. I
 Vl. II
 Ti. I
 Ti. II
 A.
 T.
 Ti.
 A.
 T.
 B.
 Bj.
 Ac.
 Órg.

Chis - te au - di - nos, Chris - te e - xau - di - nos
 Chis - te au - di - nos, Chris - te e - xau - di - nos
 Chis - te au - di - nos, Chris - te e - xau - di - nos
 Chis - te au - di - nos, Chris - te e - xau - di - nos
 Chis - te au - di - nos, Chris - te e - xau - di -
 Chis - te au - di - nos, Chris - te e - xau - di -
 Chis - te au - di - nos, Chris - te e - xau - di -
 Chis - te au - di - nos, Chris - te e - xau - di -

[illegible]

24

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Bj.

Ac.

Órg.

sf

f

dolce assai

f sf

p assai

f

p

Mi - se - re - re - no - bis

p

Mi - se - re - re - no - bis

p

Mi - se - re - re - no - bis

p

Mi - se - re - re - no - bis

Pa - ter de cæ - lis De - us,

Pa - ter de cæ - lis De - us,

Pa - ter de cæ - lis De - us,

Pa - ter de cæ - lis De - us,

Pa - ter de cæ - lis De - us,

sf

p

f

Tutti

30

Tp. *f*

Ob. I *f*

Ob. II *f* *dolce assai*

VI. I *pp* *sf*

VI. II *pp* *f*

Ti. I *p* Mi - se - re - re - no - bis

Ti. II *p* Mi - se - re - re - no - bis

A. *p* Mi - se - re - re - no - bis

T. *p* mi - se - re - re - no - bis

Ti. *f* Fi - li Re - demp - tor mun-di De - us,

A. *f* Fi - li Re - demp - tor mun-di De - us,

T. *f* Fi - li Re - demp - tor mun-di De - us,

B. *f* Fi - li Re - demp - tor mun-di De - us,

Bj. 30

Ac. 30 *p*

Órg. 30

36

f

Ob. I *f*

Ob. II *f*

VI. I *f* *p*

VI. II *p*

Ti. I *f* *p*

Spi - ri - tus Sanc - te De - us mi - se - re - re no -

Ti. II *f* *p*

Spi - ri - tus Sanc - te De - us mi - se - re - re no -

A. *f* *p*

Spi - ri - tus Sanc - te De - us mi - se - re - re no -

T. *f* *p*

Spi - ri - tus Sanc - te De - us mi - se - re - re no -

Ti. *f*

Spi - ri - tus Sanc - te De - us Sanc - te De - us

A. *f*

Spi - ri - tus Sanc - te De - us Sanc - te De - us

T. *f*

8 Spi - ri - tus Sanc - te De - us Sanc - te De - us

B. *f*

Spi - ri - tus Sanc - te De - us Sanc - te De - us

Bj. 36 *f*

Ac. 36 *f* Tutti *p*

Órg. 36 *f*

42

Tp. *f*

Ob. I *f*

Ob. II *f* *dolce*

VI. I *f*

VI. II *f*

Ti. I *f*
bis Mi - se - re - re no - bis

Ti. II *f*
bis Mi - se - re - re no - bis

A. *f*
bis Mi - se - re - re no - bis

T. *f*
bis mi - se - re - re no - bis

Ti. *f*
Sanc - ta Tri - ni - tas u - nus De - us, mi - se - re - re no -

A. *f*
Sanc - ta Tri - ni - tas u - nus De - us, mi - se - re - re no -

T. *f*
8 Sanc - ta Tri - ni - tas u - nus De - us, mi - se - re - re no -

B. *f*
Sanc - ta Tri - ni - tas u - nus De - us, mi - se - re - re no -

Bj. 42

Ac. 42 *Tutti* *f*

Org. 42

278

279

58

Tp. *p*

Ob. I *dolce* *sf*

Ob. II *dolce* *sf*

VI. I *sf* *p sf*

VI. II *sf* *p sf*

Ti. I no - bis o - ra pro *p sf*

Ti. II o - ra pro *p sf*

A. o - ra pro *p sf*

T. o - ra pro *p sf*

Ti. *p* *rinf.* *poco sf* Sanc - ta Ma - ri - a o - ra pro no - bis

A. *p* *rinf.* *sf* Sanc - ta Ma - ri - a o - ra pro no - bis

T. *p* *rinf.* *sf* Sanc - ta Ma - ri - a o - ra pro no - bis

B. *p* *rinf.* *sf* Sanc - ta Ma - ri - a o - ra pro no - bis

Bj. *p* *mf* *sf*

Ac. *p* *sf* Solo

Org. *p* *sf* *sf*

64

Trp. *pp* *p*

Ob. I *dolce* *sf* *p*

Ob. II *dolce* *sf* *p*

VI. I *p* *sf* *p*

VI. II *p* *sf* *p*

Ti. I *p* *rinf.* *p*

no - bis o - ra pro no - bis

Ti. II *p* *rinf.* *p*

no - bis o - ra pro no - bis

A. *p* *rinf.* *p*

no - bis o - ra pro no - bis

T. *p* *rinf.* *p*

no - bis o - ra pro no - bis

Ti. *p* *rinf.* *p*

o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis

A. *p* *rinf.* *p*

o - ra pro no - bis pro no - bis o - ra pro no - bis

T. *p* *rinf.* *p*

o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis

B. *p* *rinf.* *p*

Sanc - ta Ma - ri - a o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis

Bj. *pp* *mf* *p*

64

Ac. *Tenuto* *rinf.* *p*

64

Org. *p* *mf* *p*

Allegro

71

Tp. *pp* *f*

Ob. I *pp* *f*

Ob. II *p* *f*

VI. I *f* *p*

VI. II *f* *p*

Ti. I *f* *p* Solo
Sanc - ta De - i ge - ni - trix o -

Ti. II

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Bj.

Ac. *f*

Org.

77

Tp.

Ob. I

Ob. II

77

VI. I

VI. II

77

Ti. I

- ra o - ra pro no - bis

Ti. II

Sanc - ta De - i ge - ni - trix o - ra o - ra pro

A.

Sanc - ta De - i ge - ni - trix o - ra pro

T.

Sanc - ta De - i ge - ni - trix o - ra o - ra pro

Ti.

Sanc - ta De - i ge - ni - trix o - ra o - ra pro

A.

Sanc - ta De - i ge - ni - trix o - ra pro

T.

Sanc - ta De - i ge - ni - trix o - ra o - ra pro

B.

Sanc - ta De - i ge - ni - trix o - ra pro

77

Bj.

77

Ac.

Tutti

77

Org.

f

284

88

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

Vir - gi - num o - ra o - ra pro no - bis Ma - ter Chis - ti,

Ti. II

Vir - gi - num o - ra o - ra pro no - bis Ma - ter Chis - ti,

A.

Vir - gi - num o - ra pro no - bis Ma - ter Chis - ti,

T.

Ma - ter Chis - ti,

Ti.

Vir - gi - num o - ra o - ra pro no - bis Ma - ter Chis - ti,

A.

Vir - gi - num o - ra pro no - bis Ma - ter Chis - ti,

T.

8 Vir - gi - num o - ra o - ra pro no - bis Ma - ter Chis - ti,

B.

Vir - gi - num o - ra pro no - bis Ma - ter Chis - ti, o -

88

Bj.

88

Ac.

88

Org.

286

287

288

289

115

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Bj.

Ac.

Órg.

p

mf

sf

p

mf

p

sf

p

mf

p

sf

Solo

Ma - ter in - vi - o - la - ta, o -

p

rinf.

p

poco sf

291

[illegible]

293

[illegible]

143

Tp. *p* *f*

Ob. I *p* *f*

Ob. II *p* *f*

VI. I *p* *sf* *p* *f*

VI. II *p* *sf* *p* *f*

Ti. I *p* *sf* *p* *rinf.* *p* *f*

Ti. II *p* *sf* *p* *rinf.* *p* *f*

A. *p* *sf* *p* *f*

T. *p* *sf* *p* *f*

Ma - ter sal - va - to - - - ris, o - ra pro no -

to - ris, o - ra pro no - bis

A. *p* *f*

to - ris, o - ra pro no - bis

T. *p* *f*

to - ris, o - ra pro no - bis

B. *p* *f*

to - ris, o - ra pro no - bis

Bj. *p* *f*

Ac. *p* *rinf.* *p* *f*

Órg. *p* *f*

149

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

bis o - ra pro no - bis o - ra o - ra pro no - bis

Ti. II

bis o - ra pro no - bis o - ra o - ra pro no - bis

A.

bis o - ra pro no - bis o - ra o - ra pro no - bis

T.

8 bis o - ra pro no - bis o - ra o - ra pro no - bis

Ti.

o - ra pro no - bis o - ra o - ra pro no - bis

A.

o - ra pro no - bis o - ra o - ra pro no - bis

T.

8 o - ra pro no - bis o - ra o - ra pro no - bis

B.

o - ra pro no - bis o - ra o - ra pro no - bis

Bj.

149

Ac.

149

Órg.

149

154

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Bj.

Ac.

Órg.

154

154

154

Solo

dolce

Solo

dolce

sf *p* *sf*

p *p* *p*

Dúo

Vir - go pru-den-

Dúo

Vir - go pru-den-

Solos

p

161

Tp. *f*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

Ti. I *f*
Vir - go pru - den - ti - ssi - ma, o - ra pro no - bis

Ti. II *f*
Vir - go pru - den - ti - ssi - ma, o - ra pro no - bis

A. *f*
- ti - ssi - ma, o - ra pro no - bis

T. *f*
- ti - ssi - ma, o - ra pro no - bis

Ti. *f*
Vir - go pru - den - ti - ssi - ma, o - ra pro no - bis

A. *f*
Vir - go pru - den - ti - ssi - ma, o - ra pro no - bis

T. *f*
Vir - go pru - den - ti - ssi - ma, o - ra pro no - bis

B. *f*
Vir - go pru - den - ti - ssi - ma, o - ra pro no - bis

Bj. *f*

Ac. *f* Tutti

Org. *f*

168

Tp. *f*

Ob. I

Ob. II

VI. I *p* *f*

VI. II *p* *f*

Ti. I Vir - go ve - ne - ran - da,

Ti. II Vir - go ve - ne - ran - da,

A. *Dúo*
Vir - go ve - ne - ran - da, o - ra pro no - bis

T. *Dúo*
Vir - go ve - ne - ran - da, o - ra pro no - bis

Ti. *f* Vir - go ve - ne - ran - da,

A. *f* Vir - go ve - ne - ran - da,

T. *f* Vir - go ve - ne - ran - da,

B. *f* Vir - go ve - ne - ran - da,

Bj. 168

Ac. 168 *Solos* *p* *Tutti*

Órg. 168

174

Tp. *f*

Ob. I

Ob. II

VI. I *p*

VI. II *p*

Ti. I
o - ra pro no - bis

Ti. II
o - ra pro no - bis

A.
Dúo
Vir - go pre-di - can - da, o - ra pro no - bis

T.
Dúo
Vir - go pre-di - can - da, o - ra pro no - bis

Ti.
o - ra pro no - bis Vir - go

A.
o - ra pro no - bis Vir - go

T.
8 o - ra pro no - bis Vir - go

B.
o - ra pro no - bis Vir - go

Bj. 174

Ac. 174 *p* Solo

Órg. 174

180

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

Vir - go cle - mens, Vir - go fi - de - lis, o - ra

Ti. II

Vir - go cle - mens, Vir - go fi - de - lis, o - ra

A.

Vir - go cle - mens, Vir - go fi - de - lis, o - ra

T.

Vir - go cle - mens, Vir - go fi - de - lis, o - ra o -

Ti.

po - tens, Vir - go fi - de - lis, o - ra

A.

po - tens, Vir - go fi - de - lis, o - ra

T.

8 po - tens, Vir - go fi - de - lis, o - ra o -

B.

po - tens, Vir - go fi - de - lis, o - ra

Bj.

180

Ac.

180

Órg.

180

Gloria

Trp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I
o - ra pro no - bis

Ti. II
o - ra pro no - bis

A.
o - ra pro no - bis

T.
- ra pro no - bis

B.
o - ra pro no - bis

Bj.

Ac.
p *sf*

Órg.

191

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Bj.

Ac.

Org.

no - bis

Solo

Cau - sa nos - tre le -

Solo

Se - des sa - pi - en - ti - ae, o - ra o - ra pro no - bis

p *mf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

p *rinf.* *p* *sf* *p* *sf* *p*

304

203

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Bj.

Ac.

Órg.

no - bis o - ra pro no - bis Vós in sig - ne de - vo - ti - o - - -

no - bis o - ra pro no - bis Vós in sig - ne de - vo - ti - o - - -

no - bis o - ra pro no - bis Vós in sig - ne de - vo - ti - o - - -

no - bis o - ra pro no - bis Vós in sig - ne de - vo - ti - o - - -

Vós o - no - ra - bi - le,

Vós o - no - ra - bi - le,

Vós o - no - ra - bi - le,

Vós o - no - ra - bi - le,

Solo

p *poco sf*

Tp.
 Ob. I
 Ob. II
 Vl. I
 Vl. II
 Ti. I
 Ti. II
 A.
 T.
 Ti.
 A.
 T.
 B.
 Bj.
 Ac.
 Órg.

f *dolce* *f* *f* *p* *sf* *p* *sf* *f* *f* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *f* *f* *f* *p* *f* *f* *p* *f* *f* *p* *f* *f* *p* *f*

nis, o - ra pro no -
 nis, o - ra pro no -
 nis, o - ra pro no -
 nis, o - ra pro no -
 Vas in sig - ne de - vo - ti - o - nis, o - ra pro no - bis
 Vas in sig - ne de - vo - ti - o - nis, o - ra pro no - bis
 Vas in sig - ne de - vo - ti - o - nis, o - ra pro no - bis
 Vas in sig - ne de - vo - ti - o - nis, o - ra pro no - bis
 Tutti *f* *p* *f* *f* *p* *f* *f* *p* *f*

216

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

bis o - ra pro no - bis o - ra o - ra pro no - bis

Ti. II

bis o - ra pro no - bis o - ra o - ra pro no - bis

A.

bis o - ra pro no - bis o - ra o - ra pro no - bis

T.

bis o - ra pro no - bis o - ra o - ra pro no - bis

Ti.

o - ra pro no - bis o - ra o - ra pro no - bis

A.

o - ra pro no - bis o - ra o - ra pro no - bis

T.

8 o - ra pro no - bis o - ra o - ra pro no - bis

B.

o - ra pro no - bis o - ra o - ra pro no - bis

Bj.

216

Ac.

216

Órg.

216

221

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Bj.

Ac.

Órg.

dolce

sf

p

f

Dúo

Ro - ssa mis - ti - ca, o - ra pro no - bis Tu - rris da - vi - di - ca, o - ra pro no - bis

Tutti

Tp. 

Ob. I 

Ob. II 

VI. I 

VI. II 

Ti. I 

Ti. II 

A. 

T. 

Ti. 

A. 

T. 

B. 

Bj. 

Ac. 

Órg. 

Lyrics: Tu - rris e - bur - ne - a, o - ra pro no - bis Do - mus au - re - a, o - ra pro

310

311

312

313

262

Tp. *p sf p*

Ob. I *sf sf*

Ob. II *sf sf*

VI. I *sf*

VI. II *sf*

Ti. I *p* o - ra o - ra pro no - bis

Ti. II *p* o - ra o - ra pro no - bis

A. *p* o - ra o - ra pro no - bis

T. *p* o - ra o - ra pro no - bis

Ti. *rinf.* fu - gi - um pec - ca - to - - - rum, Con - so - la - trix a - flic - *p* *rinf.*

A. *rinf.* fu - gi - um pec - ca - to - - - rum, Con - so - la - trix a - flic - *p* *rinf.*

T. *rinf.* fu - gi - um pec - ca - to - - - rum, Con - so - la - trix a - flic - *p* *rinf.*

B. *rinf.* fu - gi - um pec - ca - to - - - rum, Con - so - la - trix a - flic - *p* *rinf.*

Bj. *mf* *p* *mf*

Ac. *pizz.* *arco* *sf* *pizz.*

Org. *mf* *p* *mf*

268

Tp. *sf* *f*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

VI. I *sf*

VI. II *sf*

Ti. I *p* *f*
o - ra o - ra pro no - bis Au - xi - li - um Chris - tia -

Ti. II *p* *f*
o - ra o - ra pro no - bis Au - xi - li - um Chris - tia -

A. *p* *f*
o - ra o - ra pro no - bis Au - xi - li - um Chris - tia -

T. *p* *f*
o - ra o - ra pro no - bis Au - xi - li - um Chris - tia -

Ti. *f*
to - - - rum, Au - xi - li - um Chris - tia -

A. *f*
to - - - rum, Au - xi - li - um Chris - tia -

T. *f*
to - - - rum, Au - xi - li - um Chris - tia -

B. *f*
to - - - rum, Au - xi - li - um Chris - tia -

Bj. *f*

Ac. *arco* *sf* *f*

Org. *sf* *f*

316

Allegro

279

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

Re - gi - na an - ge - lo - rum, o - ra pro no - bis pro no - bis Re - gi - na

Ti. II

Re - gi - na an - ge - lo - rum, o - ra pro no - bis pro no - bis Re - gi - na

A.

Re - gi - na an - ge -

T.

Ti.

Re - gi - na an - ge - lo - rum, o - ra pro no - bis pro no - bis Re - gi - na

A.

Re - gi - na an - ge -

T.

B.

Bj.

Violon

Ac.

Órg.

283

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

an - ge - lo - rum, o - ra o - ra pro no - bis Re - gi - na an - ge -

Ti. II

an - ge - lo - rum, o - ra o - ra pro no - bis Re - gi - na an - ge -

A.

lo - rum, o - ra pro no - bis pro no - bis Re - gi - na an - ge - lo - rum, o -

T.

Re - gi - na an - ge - lo - rum, o -

Ti.

an - ge - lo - rum, o - ra o - ra pro no - bis Re - gi - na an - ge -

A.

lo - rum, o - ra pro no - bis pro no - bis Re - gi - na an - ge - lo - rum, o -

T.

Re - gi - na an - ge - lo - rum, o -

B.

283

Bj.

283

Ac.

283

Órg.

287

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

lo - rum, o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis pro —

Ti. II

lo - rum, o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis pro —

A.

- ra o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis. o - ra pro no -

T.

ra pro no - bis pro no - bis Re - gi - na an - ge - lo - rum, o - ra o - ra pro

Ti.

lo - rum, o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis pro —

A.

- ra o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis o - ra pro no -

T.

8 ra pro no - bis pro no - bis Re - gi - na an - ge - lo - rum, o - ra o - ra pro

B.

Re - gi - na an - ge - lo - rum, o - ra pro no - bis pro no -

Bj.

287

Ac.

287 Tutti

Órg.

287

291

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

no - bis o - ra o - ra pro no - - -

Ti. II

no - bis o - ra o - ra pro no - - -

A.

bis o - ra pro no - bis o - ra pro no - - -

T.

no - bis Re -

Ti.

no - bis o - ra o - ra pro no - - -

A.

bis o - ra pro no - bis o - ra pro no - - -

T.

no - bis Re -

B.

- - bis Re - gi - na an - ge - lo - rum, o - ra pro no - - -

Bj.

291

Ac.

291

Org.

291

295

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Bj.

Ac.

Órg.

bis

bis

bis Re - gi - na pa-thriar-ca - rum, Re - gi - na pro-fe - ta -

gi - na pa-thriar-ca - rum, o - ra pro no - bis pro no - bis Re - gi - na pro-fe - ta -

bis

bis Re - gi - na pa-thriar-ca - rum, Re - gi - na pro-fe - ta -

gi - na pa-thriar-ca - rum, o - ra pro no - bis pro no - bis Re - gi - na pro-fe - ta -

bis o - ra o - ra pro no - bis

295

295

295

295

299

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Bj.

Ac.

Órg.

o - ra o - ra pro no - bis Re - gi - na pro - fe - ta - rum,

o - ra pro no - bis pro no - bis o - ra pro no -

rum, o - ra pro no - bis pro no - bis o - ra pro no -

Re - gi - na pro - fe - ta - rum, o - ra pro no -

[illegible]

307

Tp. *f*

Ob. I

Ob. II

VI. I *mf*

VI. II

Ti. I
bis Re - gi - na_a - pos - to - lo - rum, o - ra pro no - bis pro no -

Ti. II
bis Re - gi - na_a - pos - to - lo - rum, o - ra pro no - bis pro no -

A.
bis

T.
8
bis

Ti.
bis Re - gi - na_a - pos - to - lo - rum, o - ra pro no - bis pro no -

A.
bis

T.
8
bis

B.
bis

Bj. 307

Ac. 307 Solos
ring.

Órg. 307

311

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

- - bis o - ra pro no - bis o - ra o -

Ti. II

- - bis o - ra pro no - bis o - ra o -

A.

Re - gi - na_a - pos - to - lo - rum, o - ra pro no - bis Re - gi - na mar - ti - rum, o -

T.

8

Ti.

- - bis o - ra pro no - bis o - ra o -

A.

Re - gi - na_a - pos - to - lo - rum, o - ra pro no - bis Re - gi - na mar - ti - rum, o -

T.

8

B.

Re - gi - na mar - ti - rum, o -

Bj.

311

Ac.

311 Tutti

Órg.

311

315

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

- ra pro — no - bis Re - gi - na mar - ti - rum, o - ra pro

Ti. II

- ra pro — no - bis Re - gi - na mar - ti - rum, o - ra pro

A.

ra pro no - bis pro no - bis o - ra pro no - - -

T.

8 Re - gi - na — mar - ti - rum, o - ra pro no - bis

Ti.

- ra pro — no - bis Re - gi - na mar - ti - rum, o - ra pro

A.

ra pro no - bis pro no - bis o - ra pro no - - -

T.

8 Re - gi - na — mar - ti - rum, o - ra pro no - bis

B.

ra pro no - bis pro no - bis Re - gi - na mar - ti - rum, o - ra pro

Bj.

315

Ac.

315

Órg.

315

Detailed description: This is a page of a musical score, page 315. It contains staves for various instruments and vocal parts. The instruments include Trumpet (Tp.), Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Trombone I (Ti. I), Trombone II (Ti. II), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Bassoon (Bj.), Alto Saxophone (Ac.), and Organ (Órg.). The vocal parts (Ti. I, Ti. II, A., T., B.) have Latin lyrics written below them. The lyrics are: "- ra pro — no - bis Re - gi - na mar - ti - rum, o - ra pro". The Organ part has a small number '8' below it. The page number '315' is written at the top left and below several staves.

319

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Bj.

Ac.

Órg.

no - bis o - ra pro no - - - bis

no - bis o - ra pro no - - - bis

- bis o - ra pro no - - - bis o - ra pro no -

o - ra pro no - - - bis Re - gi - na con - fe -

no - bis o - ra pro no - - - bis

- bis o - ra pro no - o - ra pro no -

o - ra pro no - - - bis Re - gi - na con - fe -

no - - - - - bis

319

319

319

319

323

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

o - ra pro no - - - bis o - ra pro no - - - bis

Ti. II

o - ra pro no - - - bis o - ra pro no - - - bis

A.

- - bis o - ra pro no - - - bis o - ra pro no -

T.

8 so - rum Re - gi - na vir - gi - num Re - gi - na sanc -

Ti.

o - ra pro no - - - bis o - ra pro no - - - bis

A.

- - bis o - ra pro no - - - bis o - ra pro no -

T.

8 so - rum Re - gi - na vir - gi - num Re - gi - na sanc -

B.

Re - gi - na con - fe - so - rum Re - gi - na vir - gi - num

Bj.

323

Ac.

323

Órg.

323

327

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

o - ra pro no - bis Re - gi - na sanc - to - rum om - ni - um, o - ra o -

Ti. II

o - ra pro no - bis Re - gi - na sanc - to - rum om - ni - um, o - ra o -

A.

- bis Re - gi - na sanc - to - rum om - ni - um, o - ra pro no -

T.

8 to - rum om - ni - um, sanc - to - rum om - ni - um,

Ti.

o - ra pro no - bis Re - gi - na sanc - to - rum om - ni - um, o - ra o -

A.

- bis Re - gi - na sanc - to - rum om - ni - um, o - ra pro no -

T.

8 to - rum om - ni - um, sanc - to - rum om - ni - um,

B.

Re - gi - na sanc - to - rum om - ni - um, o - ra pro no -

Bj.

327

Ac.

327

Órg.

327

330

335 *p*

Tp.

335 *pp*

Ob. I

Ob. II

335 *p*

VI. I

VI. II

335 *f*

Ti. I

ra pro no bis

Ti. II

ra pro no bis

A.

p

o ra pro no bis

T.

8

ra pro no bis

Ti.

ra pro no bis

A.

p

o ra pro no bis

T.

8

ra pro no bis

B.

p

o ra pro no bis

335

Bj.

335 *p*

Tenuto

Ac.

335 *p*

Órg.

f

p

339

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

Ag - nus De - - i qui to - llis pec - ca - ta mun - di

Ti. II

Ag - nus De - - i qui to - llis pec - ca - ta mun - di

A.

Ag - nus De - - i qui to - llis pec - ca - ta mun - di Ag - nus

T.

Ag - nus De -

Ti.

Ag - nus De - - i qui to - llis pec - ca - ta mun - di

A.

Ag - nus De - - i qui to - llis pec - ca - ta mun - di Ag - nus

T.

Ag - nus De -

B.

Ag - nus

Bj.

339

Ac.

f

Solos

Tutti

Órg.

339

333

334

351

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

poco sf

p

VI. II

poco sf

p

Ti. I

sf

p

mi -

Ti. II

sf

p

Do - - - - - mi -

A.

sf

p

Do - - - - - mi -

T.

sf

p

Do - - - - - mi -

Ti.

A.

T.

8

B.

Bj.

351

Ac.

sf

Tenuto

p

351

Órg.

355

Tp. *f*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

Ti. I *f*
ne Ag - nus De - i qui to - llis pec - ca - ta

Ti. II *f*
ne Ag - nus De - i qui to - llis pec - ca - ta

A. *f*
ne

T. *f*
ne

Ti. *f*
Ag - nus De - i qui to - llis pec - ca - ta

A. *f*

T. *f*

B. *f*
Ag - nus De - i qui to - llis pec - ca - ta

Bj. *f*

Ac. *f* Tutti *f*

Org. *f*

359

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Bj.

Ac.

Órg.

mun - di pec - ca - ta mun - di qui to - llis pec - ca - ta

mun - di pec - ca - ta mun - di qui to - llis pec - ca - ta

Ag - nus De - i qui to - llis pec - ca - ta pec - ca - ta

Ag - nus De - i qui to - llis pec - ca - ta

mun - di pec - ca - ta mun - di qui to - llis pec - ca - ta

Ag - nus De - i qui to - llis pec - ca - ta pec - ca - ta

Ag - nus De - i qui to - llis pec - ca - ta

mun - di Ag - nus De - i qui to - llis pec - ca - ta

mun - di Ag - nus De - i qui to - llis pec - ca - ta

mun - di Ag - nus De - i qui to - llis pec - ca - ta

mun - di Ag - nus De - i qui to - llis pec - ca - ta

338

339

371

Tp. *f*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

Ti. I

Ti. II

A. *f*
Ag - nus De -

T. *f*
Ag - nus De -

Ti. *f*
mi - ne,

A. *f*
mi - ne, Ag - nus De -

T. *f*
mi - ne, Ag - nus De -

B. *f*
mi - ne,

Bj. 371

Ac. 371 *f* *f*

Órg. 371

341

379

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Bj.

Ac.

Órg.

Ag - nus De - i qui to - llis

Ag - nus De - i qui to - llis

Ag - nus De - i qui to - llis qui to - llis

Ag - nus De - i qui to - llis qui to - llis pec -

Ag - nus De - i qui to - llis

Ag - nus De - i qui to - llis

Ag - nus De - i qui to - llis pec -

De - - - i qui to - - - - llis

379

379

379

379

343

344

Salve Regina

a 8 con oboes y trompas (1782)

I. Sinfonía

José Lidón (1748-1827)

Allegro spiritoso

The musical score is written for a symphony orchestra. It begins with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked *Allegro spiritoso*. The score is divided into two systems. The first system includes Trompa I, Trompa II, Oboe I, Oboe II, Violín I, Violín II, and Arpa y Violón. The second system includes Tp. I, Tp. II, Ob. I, Ob. II, VI. I, VI. II, and Ar. y Vn. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (*f* for fortissimo and *p* for piano). The score is written for a full orchestra, including woodwinds, strings, and percussion.

Fuente: Real Biblioteca MUSS-MD-C-3 (4),
procedente del Monasterio de las Descalzas Reales.

9

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ar. y Vn.

f *f* *f* *f* *f*

p *f* *p* *f* *f*

p *f* *p* *f* *f*

f *f* *f* *f* *f*

14

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ar. y Vn.

f *ff* *ff* *ff* *p*

f *ff* *ff* *ff* *p*

p *f* *p* *ff* *p*

p *f* *p* *ff* *p*

p *f* *p* *ff* *p*

19

Tr. I *f*

Tr. II *f*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

VI. I *f* *p* *f*

VI. II *f* *p* *f*

Ar. y Vn. *f* *p* *f*

23

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ar. y Vn.

33

Tr. I

f *p* *f* *p* *f*

Tr. II

f *p* *f* *p* *f*

Ob. I

f *p* *f* *p* *f*

Ob. II

f *p* *f* *p* *f*

VI. I

f *p* *f* *p* *f*

VI. II

f *p* *f* *p* *f*

Ar. y Vn.

f *p* *f* *p* *f*

36

Tr. I

f *p* *f* *p* *f* *p*

Tr. II

f *p* *f* *p* *f* *p*

Ob. I

f *p* *f* *p* *f* *p*

Ob. II

f *p* *f* *p* *f* *p*

VI. I

f *p* *f* *p* *f* *p*

VI. II

f *p* *f* *p* *f* *p*

Ar. y Vn.

f *p* *f* *p* *f* *p*

39

Tr. I *f* *p*

Tr. II *f* *p*

Ob. I *f* *dolce* *p cresc.*

Ob. II *f* *dolce* *p cresc.*

VI. I *f* *p* *p cresc.*

VI. II *f* *p* *sf* *p* *p cresc.*

Ar. y Vn. *f* *p* *sf* *p* *p cresc.*

Violón

45

Tr. I *f* *f* *f*

Tr. II *f* *f* *f*

Ob. I *f* *f* *f*

Ob. II *f* *f* *f*

VI. I *f* *p* *f p* *f p*

VI. II *f* *p* *f p* *f p*

Ar. y Vn. *f* *f* *f*

50

Tr. I *f*

Tr. II *f*

Ob. I *f* *p*

Ob. II *f* *p*

VI. I *f* *p*

VI. II *f* *p*

Ar. y Vn. *f* *p*

53

Tr. I *p* *cresc.*

Tr. II *p* *cresc.*

Ob. I *f* *cresc.*

Ob. II *f* *cresc.*

VI. I *p* *cresc.*

VI. II *p* *cresc.*

Ar. y Vn. *f* *f* *cresc.*

57

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ar. y Vn.

f p p

f p f p

f p f p

f p f p

f p f p

f p f p

61

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ar. y Vn.

p sf f

p sf f

f p sf f

f p sf f

f p sf f

f p sf f

65

Tr. I *p* *pp*

Tr. II *p* *pp*

Ob. I *p* *f* *dolce*

Ob. II *p* *f* *dolce*

VI. I *p* *f* *p*

VI. II *p* *f* *p*

Ar. y Vn. *p* *f* *tenuto* *p*

71

Tr. I *f* *pp*

Tr. II *f* *pp*

Ob. I *f* *dolce*

Ob. II *f* *dolce*

VI. I *f* *staccato* *p* *p*

VI. II *f* *staccato* *p* *p*

Ar. y Vn. *f* *staccato* *p* *tenuto*

77

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ar. y Vn.

[attacca]

[attacca]

pp

pp

pp

[attacca]

[attacca]

[attacca]

[attacca]

II

Larghetto

Trompa I

Trompa II

Oboe I

Oboe II

Violín I

Violín II

Arpa y Violón

f

p

p

f

p

p

f

sf

dolce

f

sf

dolce

f

p

sf

f

p

sf

p

sf

f

p

sf

p

10

Tr. I

p *f* *mf*

Tr. II

p *f* *mf*

Ob. I

sf *p* *sf* *p* *sf* Solo

Ob. II

sf *p* *sf* *p* *sf* Solo *dolce*

VI. I

sf *p* *sf* *p* *sf* *p*

VI. II

sf *p* *sf* *p* *sf* *p*

Ar. y Vn.

p *sf* *p* *sf* *p*

357

20

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Bj.

Ar. y Vn.

Org.

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f* *poco sf*

f *p* *f* *p* *poco sf*

f *p* *f* *Solo*

gi - na, Sal - ve Sal - ve Sal - ve Re - gi - na, Sal - ve Sal - ve Re - gi - na, *p* Sal -

Sal - ve Sal - ve Re - gi - na,

Sal - ve Sal - ve Re - gi - na,

Sal - ve Sal - ve Re - gi - na,

Sal - ve Sal - ve Re - gi - na,

Sal - ve Sal - ve Re - gi - na,

Sal - ve Sal - ve Re - gi - na,

f *Tutti* *p* *Solo* *sf*

f *f*

359

33

Tp. I *sf* *pp* *pp*

Tp. II *pp* *pp*

Ob. I *sf* *sf p* *p assai*

Ob. II *sf* *p sf p* *f* *p assai*

VI. I *p* *sf* *p* *sf* *pizz.*

VI. II *p* *sf* *p* *sf* *pizz.*

Ti. I Ma - ter mi-se-ri - cor-di-e, mi-se - ri - cor - di-e, mi-se - ri - cor - di-e,

A. I cor-di-e, Ma - ter mi-se-ri - cor-di-e, mi-se - ri - cor - di-e, mi-se - ri - cor - di-e,

T. I cor-di-e, Ma - ter mi-se-ri - cor-di-e, Solo mi-se - ri - cor - di-e, mi-se - ri - cor - di-e,

B. I Ma - ter mi-se-ri - cor-di-e, mi - se - ri - cor - di-e, Ma - ter mi - se-ri - cor - di-e, mi -

Ti. II Ma - ter mi-se-ri - cor-di-e, mi-se-ri - cor - di-e, mi-se-ri - cor - di-e,

A. II Ma - ter mi-se-ri - cor-di-e, mi-se-ri - cor - di-e, mi-se-ri - cor - di-e,

T. II Ma - ter mi-se-ri - cor-di-e, mi-se-ri - cor - di-e, mi-se-ri - cor - di-e,

B. II Ma - ter mi-se-ri - cor-di-e, mi-se-ri - cor - di-e, mi-se-ri - cor - di-e,

Bj. *psf* *p*

Ar. y Vn. *sf* *Tenuto* *pizz.*

Org. *p sf* *p*

40

Tr. I *pp*

Tr. II *pp*

Ob. I *p*

Ob. II *p*

VI. I *p* arco *p*

VI. II *p* arco *p*

Ti. I *p*
mi-se - ri - cor - di - e, vi - ta - dul - ce - do

A. I *p*
mi-se - ri - cor - di - e, vi - ta - dul - ce - do dul - ce - do

T. I *p*
mi-se - ri - cor - di - e, vi - ta - dul - ce - do

B. I *p*
se - ri - cor - di - e, vi - ta - dul - ce - do

Ti. II *p*
mi-se - ri - cor - di - e, vi - ta - dul -

A. II *p*
mi-se - ri - cor - di - e, vi - ta - dul -

T. II *p*
mi-se - ri - cor - di - e, vi - ta - dul - ce - do dul -

B. II *p*
mi-se - ri - cor - di - e, vi - ta - dul -

Bj. *p*

Ar. y Vn. *p* arco

Org. *p*

47

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Bj.

Ar. y Vn.

Órg.

p

mf

p

p

mf

p

p

sf

p

Solo

spes nos - tra - sal - - - - -

ce - do

ce - do

ce - do

ce - do

6
2
4

363

364

62

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ar. y Vn.

III

Allegretto

Trompa I

Trompa II

Oboe I

Oboe II

Violín I

Violín II

Arpa y Violón

8

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ar. y Vn.

f

p

f

p

f

p

sf

p

f

sf

p

mf

p

f

15

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ar. y Vn.

f

pp

f

pp

f

pp

dolce

sf

f

p

mf

f

p

mf

f

mf

f

36

Tr. I *f*

Tr. II *f*

Ob. I *f* *mf*

Ob. II *f* *mf*

VI. I *f* *p* *mf*

VI. II *f* *p* *mf*

A. I

Ar. y Vn. *f* *p* *mf*

Ad te cla -
Voz

43

Tr. I *p*

Tr. II *p*

Ob. I *dolce*

Ob. II *dolce*

VI. I *p sempre*

VI. II *p sempre*

A. I
ma - - - - - mus, Ad te cla - ma-mus, Ad

Ar. y Vn. *p*

50

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

A. I

Ar. y Vn.

te — da — ma — mus, e — xu — les e — xu — les fi — li — i He — vae.

56

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

A. I

Ar. y Vn.

e — xu — les e — xu — les fi — li — i He — vae.

Solo

mf Solo *f* *f*

mf *f* *f*

Solo

Solo

f

f

mf *p* *mf* *p* *f*

mf *p* *mf* *p* *f*

f *p* *mf* *p* *f*

62

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

A. I

Ar. y Vn.

Ad te cla - ma - mus, Ad te cla - ma - mus, e - xu - les e - xu - les fi - li

62

70

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

A. I

Ar. y Vn.

He - váe. Ad te cla - ma -

poco sf

p

sf

p

p

poco sf

p

p

mf

p

sf

p

sf

p

dolce

sf

p

p

sf

p

sf

p

sf

p

sf

p

78

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

A. I

Ar. y Vn.

mus, e - xu - les

f p

f p

f p

84

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

A. I

Ar. y Vn.

e - xu - les fi - li - i He -

f p

mf

p

f p

f p

mf

p

f p

f p

sf

p

372

107

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

Ar. y Vn.

p *sf* *p* *sf* *p* *sf*

ge - men - tes et flen - tes, ge - men - tes et flen - tes, in

116

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

Ar. y Vn.

p sf *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

hac la - cri - ma - rum va - le in hac la - cri - ma -

125

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

Ar. y Vn.

sf *p*

mf *sf* *p*

mf *sf* *p*

mf *sf* *p*

p *sf* *p*

rum va - le la - cri - ma -

134

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

Ar. y Vn.

f

f

f

sf *p* *mf p* *mf* *p* *f*

sf *p* *mf p* *mf* *p* *f*

sf *p* *f p* *mf* *p* *f*

rum va - le

143

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

A. I

Ar. y Vn.

Ad te sus - pi - ra - - - mus, Ad te sus - pi - ra - mus, Ad te sus - pi -

p *p* *sf* *sf* *p* *sf*

151

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

Ar. y Vn.

Ad te cla - ma - - - mus, e - xu - les

p *p* *dolce* *dolce* *f* *f* *f* *p* *f* *p* *Dúo* *f* *p* *f* *p*

158

Tr. I *f f p mf*

Tr. II *f f p mf*

Ob. I *fp f fp fp mf*

Ob. II *fp f fp fp mf*

VI. I *f p f p f p f p mf*

VI. II *f p f p f p f p mf*

Ti. I
e - xu-les fi - li - i He - vac. e - xu-les e - xu-les fi - li - i

A. I
e - xu-les fi - li - i He - vac. e - xu-les e - xu-les fi - li - i

Ar. y Vn. *f p f p f p f p mf*

164

Tr. I *f*

Tr. II *f*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

VI. I *f f p sf*

VI. II *f f p sf*

Ti. I
He - vac. Ad te sus - pi - ra -

A. I
He - vac. Ad te sus - pi - ra -

Ar. y Vn. *f p sf*

172

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

Ar. y Vn.

sf

sf

sf

p

mus, ge - men - tes et flen -

mus, ge - men - tes et flen

sf *p* *sf* *p*

182

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

Ar. y Vn.

mf *pp*

mf *pp*

dolce assai

dolce assai

mf *p assai*

mf *p*

tes, in hac la - cri - ma -

tes, in hac la - cri - ma -

Tenuto

mf *p*

208

Trp. I *p* *f* *p* *f*

Trp. II *p* *f* *p* *f*

Ob. I *f* *p* *f*

Ob. II *f* *p* *f*

VI. I *sf* *f* *p* *f*

VI. II *sf* *f* *p* *f*

Ti. I *f* *f*

A. I *f* *f*

Ar. y Vn. *f* *p* *f*

ma - rum va - le.

ma - rum va - le.

IV

Allegro cómodo

Trompa I
 Trompa II
 Oboe I
 Oboe II
 Violín I
 Violín II
 Tiple I
 Alto I
 Tiple II
 Alto II
 Arpa y Violón

E - ja er - go ad - vo - ca - ta ad - vo - ca - ta nos - tra, ad - vo - ca - ta
 E - ja er - go ad - vo - ca - ta ad - vo - ca - ta
 E - ja er - go ad - vo - ca - ta ad - vo - ca - ta
 E - ja er - go ad - vo - ca - ta ad - vo - ca - ta

381

382

383

384

385

Musical Score for Act II, Measures 47-52

The score features the following instruments and voices:

- Trp. I & II:** Trumpets, playing sustained notes.
- Ob. I & II:** Oboes, playing melodic lines with dynamics like *dolce*, *p*, and *pp*.
- Vl. I & II:** Violins, playing rhythmic patterns with dynamics *p* and *pp*.
- Ti. I & II:** Tenors, singing "tra ad - vo - ca - ta nos".
- A. I & II:** Alto voices, singing "tra ad - vo - ca - ta nos".
- T. I & II:** Tenor voices, singing "tra ad - vo - ca - ta nos".
- B. I & II:** Basses, singing "tra ad - vo - ca - ta".
- Bj.:** Bassoon, playing sustained notes with dynamics *p* and *pp*.
- Ar. y Vn.:** Viola and Violoncello, playing sustained notes with dynamics *p* and *pp*.
- Órg.:** Organ, playing sustained notes with dynamics *p* and *pp*.

Lyrics (Spanish):

tra ad - vo - ca - ta nos
tra ad - vo - ca - ta nos
tra ad - vo - ca - ta nos
tra ad - vo - ca - ta
tra ad - vo - ca - ta
tra ad - vo - ca - ta

387

61

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

Ti. II

A. II

T. II

Ar. y Vn.

Órg.

se - ri - cor - des o - - - cu - los mi se - ri - cor - des o -

i - llos tu - os mi se - ri - cor - des o -

i - llos

i - llos

i - llos

389

[illegible]

82

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

Vl. I

Vl. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Bj.

Ar. y Vn.

Órg.

te ad nos con - ver - te. i - llos tu -

te ad nos con - ver - te. i - llos tu - os

te i - llos tu - os mi-se-ri-cor-des o -

ad nos con - ver - te mi - se - ri - cor - des

te ad nos con - ver - te i - llos tu -

te ad nos con - ver - te i - llos tu - os

te i - llos tu - os mi-se-ri-cor-des o -

ad nos con - ver - te mi - se - ri - cor - des

82

82

82

Tutti

392

393

394

395

120

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

ver - te con - ver - te.

Ti. II

A. II

T. II

B. II

ver - te con - ver - te.

Bj.

Ar. y Vn.

sf

Org.

V

Andante larghetto

Oboe I

Oboe II

Violín I

Violín II

Arpa y Violón

dolce assai

dolce assai

Mezza voce

pizz.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ar. y Vn.

sf

sf

arco

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Ar. y Vn.

p

sf

sf

398

21

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

B. I

Ar. y Vn.

Solos

Solos

sf *p* *mf*

sf *p* *mf*

sf *p* *mf*

Je - sum be - ne - dic - tum fruc - tum ven - tris tu - i,

25

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

B. I

Ar. y Vn.

p *sf* *p* *sf*

p *sf* *p* *sf*

p *sf* *p* *sf*

no - bis post hoc e - xi - li - um e - xi - li - um os - ten - de os -

29

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

B. I

Ar. y Vn.

Solo *dolce* *Solo* *dolce*

p *sf* *p* *p* *sf* *p*

ten - - - de os - ten - -

34

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

B. I

Ar. y Vn.

Solo

p

p

p

f p

sf

p

f p

de. no - bis post hoc e - xi - li - um e -

39

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

B. I

Ar. y Vn.

sf

f

sf

f

sf

p

sf

p

sf

p

sf

f

p

xi - li - um os - ten - de.

sf

p sf

p

mf

f

p

44

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

B. I

Ar. y Vn.

sf

sf

sf

p

sf

p

sf

p

sf

p

sf

p

f

p

mf

p

Et Je - sum be - ne -

49

Ob. I *sf* *ma cresc.* *sf*

Ob. II *sf* *ma cresc.* *sf*

VI. I *sf* *p* *sf*

VI. II *sf* *p* *sf*

B. I

Ar. y Vn. *sf* *p* *sf*

dic - tum be - ne - dic - tum fruc-tum ven - tris tu - i, no - bis post

55

Ob. I *f*

Ob. II *f*

VI. I *p* *sf* *f* *p* *sf*

VI. II *p* *sf* *f* *p* *sf*

B. I

Ar. y Vn. *p* *sf* *f* *p*

hoc e - xi - li-um os - ten - de no - bis post hoc e - xi - li-um os -

61

Ob. I *f*

Ob. II *f*

VI. I *f* *p* *f*

VI. II *f* *p* *f*

B. I

Ar. y Vn. *f* *p* *sf*

- ten - de post hoc e - xi - li-um os - ten - de os - ten -

67

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

B. I

Ar. y Vn.

de os - ten -

p cresc.

p cresc.

p

sf

p

sf

p

mf

72

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

B. I

Ar. y Vn.

de.

p

sf

p

sf

f

p

f

p

f

Larghetto

403

404

405

21

Tr. I *f* *pp* *f*

Tr. II *f* *pp* *f*

Ob. I *f* *dolce assai* *f*

Ob. II *f* *dolce assai* *f*

VI. I *f* *p* *sf* *f*

VI. II *f* *p* *sf* *f*

Ti. I *f* *p* *f*

A. I *p* *f*

T. I *p* *f*

B. I *p* *f*

Cle - mens Pi - a O! dul - cis

Vir - go Ma -

Ti. II *f* *p* *f*

O! Cle - mens Pi - a O! dul - cis Vir - go Ma -

A. II *f* *p* *f*

O! Cle - mens Pi - a O! dul - cis Vir - go Ma -

T. II *f* *p* *f*

O! Cle - mens Pi - a O! dul - cis Vir - go Ma -

B. II *f* *p* *sf* *f*

O! Cle - mens Pi - a O! dul - cis Vir - go Ma -

Bj. *f* *p* *sf* *f*

Ar. y Vn. *f* *p* *sf* *f*

Org. *f* *p* *sf* *f*

407

408

A solo de tiple con violines, flautas, fagot y violones obligados
(1789)

Largo

Fuente: AGP, Real Capilla, Caja 863, Exp. 784

[illegible][illegible]

411

412

38

Fl. I

Fl. II

38

VI. I

VI. II

p

p

Va.

p assai

Vn. I

Solo

p assai

Vn. II

38

Ti.

Be - - - -

38

Ac.

p

p assai

38

Tp.

42

Fl. I

sf

Fl. II

sf

42

VI. I

sf

pp

poco rinf.

VI. II

sf

pp

poco rinf.

Va.

pp

sf

Vn. I

sf

pizz.

rinf.

Vn. II

sf

pizz.

rinf.

42

Ti.

th. Plo - rans plo - ra - vit in noc - te,

42

Ac.

sf

pizz.

arco

[contrabajo]

rinf.

42

Tp.

48

Fl. I

Fl. II

VI. I

VI. II

Va.

Vn. I

Vn. II

Ti.

Ac.

Tp.

p

pizz.

sf

arco

poco rinf.

et la - cri-mæ e - jus in ma - xi - llis e - jus:

pizz.

arco

sf

53

Fl. I

Fl. II

VI. I

VI. II

Va.

Vn. I

Vn. II

Ti.

Ac.

Tp.

p

poco rinf.

p

p

poco rinf.

p

p

sf

p

p

p

p

non est qui con - so - le - tur e - am ex om - ni - bus cha - ris

p

57

Fl. I *sf*

Fl. II *rinf.*

VI. I *rinf.* *p cresc.* *f* *p*

VI. II *rinf.* *p cresc.* *f* *p*

Va. *rinf.* *p cresc.* *f* *p*

Vn. I *rinf.* *p cresc.* *f* *p*

Vn. II *rinf.* *p cresc.* *f* *p*

Ti. *rinf.* *p cresc.* *f* *p*

Ac. *rinf.* *p cresc.* *f* *p*

Tp. *rinf.* *p cresc.* *f* *p*

e - jus: om - nes a - mi - ci e - jus spre - ve - runt e - am, et fac - ti sunt

62

Fl. I *p* *sf*

Fl. II *p* *sf*

VI. I *sf* *p* *p*

VI. II *sf* *p* *p*

Va. *f* *f* *p*

Vn. I *f* *mf* *p* Solo *sf* *p*

Vn. II *f* *mf* *p* Solo *sf* *p*

Ti. *f* *mf* *p* *sf* *p*

Ac. *f* *mf* *p* *sf* *p*

Tp. *f* *mf* *p* *sf* *p*

e - i i - ni - mi - ci. Ghi - me -

71

Fl. I

Fl. II

pp

sf

p

pp

sf

p

VI. I

p

VI. II

p

f

p

f

p

Va.

p sempre

Vn. I

p assai

f

p

f

p

Vn. II

p assai

f

p

f

p

Ti.

gra - vit Ju - das prop - ter a - fflic - ti - o - nem et mul - ti -

71

Ac.

p assai

f

p

f

p

71

Tp.

75

Fl. I

Fl. II

75

VI. I

VI. II

Va.

Vn. I

Vn. II

75

Ti.

75

Ac.

75

Tp.

f *p* *Solo sf*

tu - di-nem ser - vi - tu - - - tis: ha - bi-

79

Fl. I

Fl. II

79

VI. I

VI. II

Va.

Vn. I

Vn. II

79

Ti.

79

Ac.

79

Tp.

f p *f p* *f p* *rinf.* *f*

ta - vit in - ter gen - tes, nec in - ve - nit re - qui-em: om - nes per-se-cu-to - res

84

Fl. I

Fl. II

pp

pp

VI. I

f p sf p sf p

VI. II

f p sf p sf p

Va.

f p rin. p sf p

Vn. I

f p sf p rin. p

Vn. II

f p sf p rin. p

Ti.

84 e - jus a - ppre - hen - de - runt e - am in - ter an - gus - ti -

Ac.

84 *f p sf p rin. p*

Tp.

89

Andante

Fl. I

pp rin. p

Fl. II

pp rin. p

VI. I

mancando rin. p

VI. II

mancando rin. p

Va.

rin. p Solo

Vn. I

rin. Solo

Vn. II

rin.

Ti.

89 as.

Ac.

89 *rin. p*

Tp.

93

Fl. I

Fl. II

VI. I

VI. II

Va.

Vn. I

Vn. II

Ti.

Ac.

Tp.

pp

poco sf

sf

sf

pp

sf

pp

sf

Da - - - - leth. Vi - æ - Si - on

98

Fl. I

Fl. II

VI. I

VI. II

Va.

Vn. I

Vn. II

Ti.

Ac.

Tp.

rinf.

p

rinf.

p

rinf.

p

sf

p

sf

p

sf

pp

p

sf

pp

p

lu - gent, e - o quod non sint qui - ve - ni - ant ad so - lem - ni - ta -

102

Fl. I *f* *ff* *ff*

Fl. II *f* *ff* *ff*

VI. I *ff* *ff* *pp*

VI. II *ff* *ff* *pp*

Va. *ff* *ff* *p*

Vn. I *ff* *ff* *pizz.*

Vn. II *ff* *ff* *p pizz.*

Ti. *ff* *f* *ff* *A mezza voce* *p*

tem: om - nes por - tae - jus des - truc - tae: sa - cer - do - tes

Ac. *ff* *ff* *pizz.*

Tp. *ff* *f* *p*

107

Fl. I

Fl. II

VI. I *poco rinf.* *p* *rinf.*

VI. II *rinf.* *p* *rinf.*

Va. *rinf.* *pp* *rinf.*

Vn. I *f* *p*

Vn. II *f* *p*

Ti. *f* *p*

e - jus ge - men - tes: vir - gi - nes e - jus squa - li - dae, et

Ac. *f* *p*

Tp. *f* *p*

112

Fl. I

Fl. II

VI. I

VI. II

Va.

Vn. I

Vn. II

Ti.

Ac.

Tp.

p

f

p

p

sf

pp

mancando

sf

arco

pizz.

sf

arco

pizz.

sf

espressivo

ip - sa o - pre - ssa a - ma - ri - tu - di - ne.

arco

pizz.

sf

Più andante

117

Fl. I

Fl. II

VI. I

VI. II

Va.

Vn. I

Vn. II

Ti.

Ac.

Tp.

p

p

arco

p

Solo

arco

arco

p

p

arco

p

p

He -

121

Fl. I

Fl. II

VI. I

VI. II

Va.

Vn. I

Vn. II

Ti.

Ac.

Tp.

th. Fac - ti sunt hos - tes e - jus in ca - pi-te,

131

Fl. I

Fl. II

VI. I

VI. II

Va.

Vn. I

Vn. II

Ti.

Ac.

Tp.

est — su - per e - am prop-ter mul - ti - tu - di-nem i - ni - qui - ta - tum e -

[illegible]

[illegible]

Despacio

[illegible]

[illegible]

160

Fl. I

Fl. II

VI. I

VI. II

Va.

Vn. I

Vn. II

Ti.

Ac.

Tp.

tu - - - - - um.

p *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf*

Lamentación Segunda del Miércoles Santo

A solo de contralto con violines, flautas, violas y trompa sola
(1789)

José Lidón (1748-1827)

Andante maestoso

The musical score is written for a solo contralto with violins, flutes, violas, and trumpet. The tempo is marked "Andante maestoso". The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score consists of nine staves:

- Flauta I**: Treble clef. Dynamics: *dolce*, *rinf.*
- Flauta II**: Treble clef. Dynamics: *dolce*, *rinf.*
- Violín I**: Treble clef. Dynamics: *f*, *p*, *f*, *p*, *dolce*, *p*, *rinf.*. Marking: *Sordinas*.
- Violín II**: Treble clef. Dynamics: *f*, *p*, *f*, *p*, *dolce*, *p*, *rinf.*. Marking: *Sordinas*.
- Viola I**: Bass clef. Dynamics: *p*, *p*, *rinf.*. Marking: *Sordinas*.
- Viola II**: Bass clef. Dynamics: *p*, *p*, *rinf.*. Marking: *Sordinas*.
- Trompa**: Bass clef. Dynamics: *f*, *Solo*, *A media voz*, *rinf.*. Markings: *6*, *3*.
- Alto**: Treble clef. Dynamics: *f*, *p*, *p*, *rinf.*.
- Acompañam. (fagot y violones)**: Bass clef. Dynamics: *f*, *p*, *p*, *rinf.*.

13

Fl. I

Fl. II

13

VI. I

f *p*

VI. II

f *p*

Va. I

f *p*

Va. II

f *p*

13

Tp.

13

A.

gre - ssus est a - fi - li - a - Si - on om - nis de - cor e -

13

Ac.

f *p*

17

Fl. I

Fl. II

17

VI. I

f *p*

VI. II

f *p*

Va. I

f *p*

Va. II

f *p*

17

Tp.

mf

17

A.

jus: fac - ti sunt prin - ci - pes e - jus ve - lut a - ri - e - tes non in - ve - ni -

17

Ac.

f *p*

21

Fl. I *f p* *mf*

Fl. II *f p* *f*

VI. I *f p* *cresc.* *f*

VI. II *f p* *cresc.* *f*

Va. I *f p* *cresc.* *f* *p*

Va. II *f p* *cresc.* *f* *p*

21

Tp.

A. *p cresc.* *f*

21 en - tes pas - cua: et a - bi - e - runt abs - que for - ti - tu - di - ne an - te

Ac. *f p* *cresc.* *f* *f* *p*

25

Fl. I

Fl. II

VI. I *p sf* *p sf* *p* *f pp*

VI. II *p sf* *p sf* *p* *f pp*

Va. I *sf* *p sf* *p* *f pp*

Va. II *sf* *p sf* *p* *f pp*

25

Tp. *p assai* Solo

A. *>* *>* *>*

25 fa - ci - em sub - se - quen - tis.

Ac. *sf* *p* *sf* *p* *f* *pp*

29

Fl. I

Fl. II

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

Tp.

A.

Ac.

Za - - - - -

33

Fl. I

Fl. II

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

Tp.

A.

Ac.

sf

sf

poco sf

sf

mf

p

mf

p

sf

mf

p

poco sf

in. Re - cor - da - ta est Je - ru - sa - lem di -

37

Fl. I

Fl. II

37

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

37

Tp.

37

A.

37

Ac.

p

rinf.

p

p

rinf.

p

sf

sf

p

sf

p

sf

p

e - rum a - fflic - ti - o - nis su - æ, et præ - va - ri - ca - ti - o - nis, om - ni - um

41

Fl. I

Fl. II

41

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

41

Tp.

41

A.

41

Ac.

sf

p

cresc.

sf

p

cresc.

sf

f

p

cresc.

sf

f

p

cresc.

sf

f

p

cresc.

de - si - de - ra - bi - li - um su - o - rum, quæ ha - bu - e - rat a di -

45

Fl. I

Fl. II

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

Tp.

A.

Ac.

c - bus an - ti - quis, cum ca - de - ret

48

53

Fl. I *p dolce*

Fl. II *p dolce*

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Va. I pizz. arco

Va. II pizz. arco

Trp. *cresc. p*

A. 53

Ac. 53 Violones pizz. *p* *sff*

et non es - set au - xi - li - a - tor,

58

Fl. I

Fl. II

VI. I *f* *poco sf* *p*

VI. II *f* *poco sf* *p*

Va. I *poco sf*

Va. II *poco sf*

Trp. 58 *sf* *p* *sf* A dúo

A. 58

Ac. 58 arco *poco sf* *p* vi - de - runt e - am hos - tes, et de - rit-

[illegible]

[illegible]

87

Fl. I

Fl. II

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

Tp.

A.

Ac.

om - nes qui glo - ri - fi - ca - bant e - am spre - ve - runt i - llam, qui - a vi -

87

92

Fl. I

Fl. II

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

Tp.

A.

Ac.

de - runt ig - no - mi - ni - am e - jus: ip - sa au - tem

92

98

Fl. I *p*

Fl. II *p*

98

VI. I *p sf p f sf p*

VI. II *p sf p f sf p*

Va. I *p sf p sf p*

Va. II *p sf p sf p*

98

Tp.

98

A. *ge - mens con - ver - sa est re - tror - sum.*

98

Ac. *p Andantino sf p sf p*

103

Fl. I *f*

Fl. II *f*

103

VI. I *f p*

VI. II *f p*

Va. I *f p*

Va. II *f p*

103

Tp.

103

A. *p*

103

Ac. *f Te Violones p assai*

Larghetto

112

Fl. I *dolce*

Fl. II *dolce*

VI. I *p*

VI. II *p* pizz.

Va. I pizz.

Va. II pizz.

Tp.

A. *th.* *pizz.* Sor - - - des - - e - jus in

Ac. *pizz.*

115

Fl. I

Fl. II

VI. I

VI. II

Va. I *arco*

Va. II *f* *arco*

Tp. *p*

A. *pe* - - - di - bus e - jus, *nec* re - cor -

Ac. *f*

118

Fl. I *f* *poco sf*

Fl. II *f* *poco sf*

VI. I *f p*

VI. II *f p*

Va. I *f p* *poco sf*

Va. II *f p* *poco sf*

Tp. *f* *p* *Solo sf*

A. *f* *p* *Solo sf*

Ac. *f p*

118 da - ta est fi - nis - su - i: de - po - si - ta est ve - he -

124

Fl. I *p assai* *pp*

Fl. II *p assai* *pp*

VI. I *pp* *sf* *p* *pp*

VI. II *pp* *sf* *p* *pp*

Va. I *pizz.* *sf arco* *p* *p*

Va. II *pizz.* *sf* *p* *p*

Tp. *p* *p cresc.*

A. *men* - ter, arco non ha - bens con - so - la - to - rem:

Ac. *124 pizz.* *sf* *p* *p*

129

Fl. I *pp*

Fl. II *pp*

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Va. I *pp*

Va. II *pizz.*

Trp.

A.

129 vi - de Do - mi - ne a - fflic - ti - o - nem me -

Ac. *pizz.*

135

Fl. I

Fl. II

VI. I *f p*

VI. II *f p*

Va. I *f p sf p*

Va. II *f p sf p*

Trp. *dol. p*

A. *f*

135 am, arco quo - ni - am e - rec - tus est i - ni - mi - cus.

Ac. *f p sf p*

140

Fl. I *sf* *mf*

Fl. II *sf* *mf*

VI. I *sf* *p* *p* *mf*

VI. II *sf* *p* *p* *mf*

Va. I *sf* *p* *f* *p* *mf*

Va. II *sf* *p* *f* *p* *mf*

Trp. *sf* Solo *f*

A. *sf* Je - ru - sa - lem, Je -

Ac. *sf* *f* *p* *mf*

145

Fl. I

Fl. II

VI. I *p*

VI. II *p*

Va. I *p*

Va. II *p*

Trp. *dolce* A dúo

A. *p* A dúo

Ac. *p*

ru - sa - lem, con - ver - - - te - re ad Do -

150

Fl. I

Fl. II

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

150

Tp.

A.

Ac.

150

mi - num De - um tu - um.

150

155

Fl. I

Fl. II

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

155

Tp.

A.

Ac.

155

A dúo

Dúo

Je - ru - sa - lem con - ver - te - re ad Do - - -

444

Lamentación Tercera del Miércoles Santo

De tenor a solo con violines, flautas, fagot y bajón solo
(1789)

José Lidón (1748-1827)

Larghetto

[illegible]

5

Fl. I

Fl. II

VI. I

VI. II

Va.

Bj.

Fg.

T.

Ac.

9

Fl. I

Fl. II

VI. I

VI. II

Va.

Bj.

Fg.

T.

Ac.

rinf.

rinf.

rinf.

p assai

rinf.

p

p

rinf.

p assai

f

p assai

lo

Andante

13

Fl. I

Fl. II

VI. I

VI. II

Va.

Bj.

Fg.

T.

Ac.

8

13

Ma - num su - am mi - sit

17

Fl. I

Fl. II

VI. I

VI. II

Va.

Bj.

Fg.

T.

Ac.

8

17

hos - tis ab om - ni - a de - si - de - ra - bi - li - a e - jus:

Solo

21

Fl. I

Fl. II

21

VI. I

VI. II

Va.

Bj.

Fg.

21

T.

8

qui - a vi-dit gen-tes in-gres-sas sanc-tu-a-ri-um

Ac.

21

26

Fl. I

Fl. II

26

VI. I

VI. II

Va.

Bj.

Fg.

26

T.

8

su-um, de qui-bus prae-pe-ras ne in-tra-rent in e-ccle-si-am

Ac.

p

p

dolce

fp

f

f p

f p

mf

p

sf

p

f p

f p

f

sf

p

f p

f p

f

sf

p

f p

f p

f

sf

p

31

Fl. I *p* *f*

Fl. II *p* *f*

VI. I *f* *p* *p* *sf* *p*

VI. II *f* *p* *p* *sf* *p*

Va. *f* *p*

Bj. *f* *p* *Solo* *sf* *p*

Fg. *f* *p* *poco sf* *p*

T. *f* *p* *poco sf* *p*

Ac. *f* *p* *poco sf* *p*

36

Fl. I *f*

Fl. II *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

Va. *sf*

Bj. *dolce* *f*

Fg. *sf*

T. *ph.* *Om-nis po-pu-lus*

Ac. *f*

41

Fl. I

Fl. II

VI. I

VI. II

Va.

Bj.

Fg.

T.

Ac.

p *sf* *pp* *sf*

p *sf* *p* *sf*

p *sf* *p* *f*

p *p sf* *p* *f*

p *p sf* *p* *f*

8 e - - - jus ge - mens, et quæ - rens — pa - nem: de -

p *p sf* *p* *mf*

45

Fl. I

Fl. II

VI. I

VI. II

Va.

Bj.

Fg.

T.

Ac.

p *sf* *p* *sf* *p*

p *sf* *p* *sf* *p*

p *sf* *p* *sf* *p* *f* *p*

p *sf* *p* *sf* *p* *f* *p*

p *sf* *p* *sf* *p* *f* *p*

8 de - runt pre - ti - o - sa quæ que pro ci - bo ad re - fo - ci - lan - dam

p *sf* *p* *sf* *p* *f* *p*

451

[illegible][illegible]

72

Fl. I *f*

Fl. II *f*

72

VI. I *rinf.* *p* *pp* *poco sf* *p*

VI. II *rinf.* *p* *pp* *poco sf* *p*

Va. *f* *p* *poco sf* *p*

72

Bj. *f* *p* *poco sf* *p*

Fg. *f* *p* *poco sf* *p*

72

T. *8* *vi - am: a - tten - di - te, et vi - de - te si est do - lor si -*

72

Ac. *f* *p* *poco sf* *p*

78

Fl. I *sf*

Fl. II *sf*

78

VI. I *rinf.* *p* *f p* *f p* *f p*

VI. II *rinf.* *p* *f p* *f p* *f p*

Va. *tenuto* *sf* *p* *f* *f p* *f p*

78

Bj. *tenuto* *p* *f* *f p* *f p*

Fg. *tenuto* *sf* *p* *f* *f p* *f p*

78

T. *8* *- cut do - lor me - us: quo - ni - am vin - de - mi - a - vit me, ut lo - cu - tus est*

78

Ac. *tenuto* *p* *f* *f p* *f p*

454

455

456

126

Fl. I *sf* *rinf.*

Fl. II *sf* *rinf.*

VI. I *f* *p* *rinf.* *p*

VI. II *f* *p* *rinf.* *p*

Va. *p* *rinf.* *p*

Bj. 126 *p* *sf* *p*

Fg. *p* *sf* *p*

T. 126 *a - rum: in ma - nu e - jus con - vo - lu - tae sunt, et im -*

Ac. 126 *p* *sf* *p*

131

Fl. I *sf* *pp*

Fl. II *sf* *pp*

VI. I *sf* *p* *sf* *pp*

VI. II *sf* *p* *sf* *pp*

Va. *f* *p* *sf* *p assai* *sf*

Bj. 131 *f* *p* *sf* *p assai* *sf*

Fg. *f* *p* *sf* *p assai* *sf*

T. 131 *po - si-tae co - llo me - o: in - fir - ma - ta est vir - tus me -*

Ac. 131 *f* *p* *sf* *p assai* *sf*

137

Fl. I *sf*

Fl. II *sf*

VI. I *rinf.* *f p* *f p* *f p* *sf* *p*

VI. II *rinf.* *f p* *f p* *f p* *sf* *p*

Va. *rinf.* *f p* *f p* *f p* *sf* *p*

Bj. 137 *f p* *f p* *sf* *p*

Fg. *sf* *f p* *f p* *sf* *p*

T. 137 *a:* de - dit me Do - mi - nus in ma - nu, de qua non

Ac. 137 *f p* *f p* *sf* *p*

142

Fl. I *sf p* *f*

Fl. II *sf p* *f*

VI. I *mf* *f p* *f*

VI. II *mf* *f p* *f*

Va. *mf* *f p* *f*

Bj. 142 *f dol.* *f* *f*

Fg. *mf* *f* *f*

T. 142 *po - te - ro sur - ge - re. Je -*

Ac. 142 *mf* *f p* *f*

Andante

147

Fl. I *p* 3

Fl. II *p* 3

VI. I 3 *poco sf*

VI. II 3 *poco sf*

Va. *p*

Bj. 147 3 *poco sf*

Fg. 3 *poco sf*

T. 147 8 ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, con - ver - te - re ad - Do

Ac. 147 *p* *poco sf*

151

Fl. I

Fl. II

VI. I *mf* *pp*

VI. II *mf* *pp*

Va. *p*

Bj. 151 *Solo* *p assai* *dolce*

Fg. *p* *p assai*

T. 151 8 - - - mi - num De - - -

Ac. 151 *p* *p assai*

154

Fl. I

Fl. II

VI. I

VI. II

Va.

Bj.

Fg.

T.

Ac.

um

158

Fl. I

Fl. II

VI. I

VI. II

Va.

Bj.

Fg.

T.

Ac.

De - - - - - um - - - - - tu - - - - - um.

sf

f

cresc.

dolce

p

f

p

f

a 8 con violines, oboes y clarines sobre los
dos himnos "Sacris Solemniis" y "Pange lingua" (1789)

José Lidón (1748-1827)

[illegible]

Contra

Allegro

8

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Org.

f

ff

Chris - te e -

Chris - te e - le - i - son,

Chris - te e - lei - son, e -

Chris - te e - le - i - son, e -

Chris - te e - le - i - son, e -

7 6 7 2 6 4 5 #6

4 4 3 6 5

14

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Órg.

lei - son, e - lei - son, e -

e - lei - son, e -

lei - son, e - lei - son,

le - i - son, e -

lei - son, e - lei - son, e -

e - lei - son, e -

lei - son, e - lei - son,

son, e -

5 3 2 4

466

32

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Org.

p *mf* *f* *ff*

Ky - ri - e e - - - lei - son.

Ky - ri - e e - le - - i - son.

Ky - ri - e e - - - lei - son.

Ky - ri - e e - - - i - son.

Ky - ri - e e - le - - i - son.

Ky - ri - e e - - - lei - son.

Ky - ri - e e - - - lei - son.

Ky - ri - e e - le - - i - son.

p *f*

II. Gloria

Allegro

Clarines en C solfaut

Oboe I

Oboe II

Violín I

Violín II

Violas

Tiple I

Alto I

Tenor I

Bajo I

Tiple II

Alto II

Tenor II

Bajo II

Acomp. continuo

Órgano y ripieno

Solo

dolce

Solo

dolce

p sempre

p

p sempre

p

p

Solo

Et in te - rra pax

p

Et in te -

p

Et in te -

A media voz

Et in

Solos

p sempre

pizz.

[Sin órgano]

[Contrabajo y violón segundos]

9

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

8

ti - rra pax ho - mi - ni - bus

Ti. II

A. II

T. II

8

B. II

9

Ac.

Órg.

16

Cla.

Ob. I

sf

dolce

Ob. II

VI. I

p sf

p

VI. II

p sf

p

Va.

p sf

p

Ti. I

bo - nae bo - nae vo - lun - ta - - -

A. I

bus

bo - nae vo - lun - ta - - -

T. I

⁸ bus

bo - nae vo - lun - ta - - -

B. I

bo - nae bo - nae vo - lun - ta - - -

Ti. II

A. II

T. II

⁸

B. II

Ac.

poco sf

p

Órg.

24

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Órg.

24

tis.

tis.

tis.

tis.

Lau -

Lau - da - mus Lau -

Lau - da - mus Lau - da -

Lau - da -

Lau -

Lau - da - mus Lau -

Lau - da - mus Lau - da -

Lau - da -

Todos

f arco

[con órgano] *f*

7 6

32

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Órg.

da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus

da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus

8 3 - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus

- - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus

da 3 - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

8 3 - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

- - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

6 2 4 3 #6 5 2
3 4 6 5 3 4

Solos

p

39

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Órg.

te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

Glo - ri - fi - ca - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

Glo - ri - fi - ca - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

Glo - ri - fi - ca - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

Glo - ri - fi - ca - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

Todos

f 5 3 6 3 7 3 6 6 6 5 3 5 4 3 4 3 6 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

475

476

57

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

p sempre

VI. II

p assai

Va.

p

Solo

f

Ti. I

Dúo

Do - mi - ne De - us Rex Ce - les -

A. I

T. I

Dúo

8 Do - mi - ne De - us Do - mi - ne De - us Rex Ce - les -

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

57 Solos violones y fagots

Ac.

p sempre

Órg.

478

#3
5
8

[illegible]

481

84

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Órg.

De - i, Ag - nus De i, Fi - li - us

De - i, Ag - nus De i, Fi - li - us Pa

De - us, Ag - nus De i,

us, Ag - nus De - i, Fi - li - us

#3
5

96

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Órg.

Solo

dolce assai

rinf.

pp

p

a 4

Tenuto

mi - se - re - re no - - -

mi - se - re - re mi - se - re - re no - - -

mi - se - re - re no - - -

mi - se - re - re no - -

di,

di,

di,

di,

rinf.

p

III

Cla.

Ob. I

Solo

dolce

Ob. II

VI. I

p

VI. II

p

sf

Va.

p

f

Ti. I

III

p

de pre - ca - ti - o - nem - nos - - - tram

A. I

p

de pre - ca - ti - o - nem nos - - - tram

T. I

p

8

de pre - ca - ti - o - nem nos - - - tram

B. I

p

de pre - ca - ti - o - nem nos - - - tram

Ti. II

p

Qui se - des ad

A. II

p

Qui se - des ad

T. II

p

8

Qui se - des ad

B. II

p

Qui se - des ad

Ac.

III

Solos

p

f

Órg.

487

488

133

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Org.

Tu so - lus Do - mi - nus Al -

Tu so - lus Do - mi - nus Al -

Tu so - lus Do - mi - nus Al -

Tu so - lus Do - mi - nus Al -

Quo - ni - am tu so - lus sanc - tus Tu so - lus Al -

Quo - ni - am tu so - lus sanc - tus Tu so - lus Al -

Quo - ni - am tu so - lus sanc - tus Tu so - lus Al -

Quo - ni - am tu so - lus sanc - tus Tu so - lus Al -

137

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Órg.

ti - ssi - mus Je - su Chris - te Cum Sanc - to

ti - ssi - mus Je - su Chris - te Cum Sanc - to Spi - ri - tu, Cum

ti - ssi - mus Je - su Chris - te Cum Sanc - to Spi - ri - tu, Cum

ti - ssi - mus Je - su Chris - te Cum

ti - ssi - mus Je - su Chris - - - te Cum Sanc - to

ti - ssi - mus Je - su Chris - - - te Cum Sanc - to Spi - ri - tu, Cum

ti - ssi - mus Je - su Chris - - - te Cum Sanc - to Spi - ri - tu, Cum

ti - ssi - mus Je - su Chris - - - te Cum

ti - ssi - mus Je - su Chris - - - te Cum

142

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

Spi - ri - tu, Cum Sanc - to Spi - ri - tu, in glo - ri - a

A. I

Sanc - to Spi - ri - tu, in glo - ri - a

T. I

8 Sanc - to Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa -

B. I

Sanc - to Spi - ri - tu, in glo - ri - a De -

Ti. II

Spi - ri - tu, Cum Sanc - to Spi - ri - tu, in glo - ri - a

A. II

Sanc - to Spi - ri - tu, in glo - ri - a

T. II

8 Sanc - to Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa -

B. II

Sanc - to Spi - ri - tu, in glo - ri - a De -

142

Ac.

Org.

148

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Org.

De - i Pa - tris Pa - tris A -

De - i Pa - tris Pa - tris A -

8 tris Pa - tris Pa - tris

8 tris Pa - tris Pa - tris

7 4 43 7 4 2 6
#3 6 6 3 6 4 6

154

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Org.

men A - men

men A - men

men A - men

men A - men

men A - men

men A - men

7 6 7 2 4

III. Credo

Allegro

Clarines
en C solfaut

Oboe I

Oboe II

Violín I

Violín II

Violas

Tiple I

Alto I

Tenor I

Bajo I

Tiple II

Alto II

Tenor II

Bajo II

Acomp.
continuo

Órgano
y ripieno

6

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Org.

rem cae li et

Fac - to - rem cae - li et te

Fac - to - rem cae - li et te

cae - li et

rem cae li et

Fac - to - rem cae - li et te

Fac - to - rem cae - li et te

cae - li et

6 5
3

12

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Órg.

6 3 3 5 2 5 6

3 4 3 5 6

te - - - rrae, vi - si - bi - li - um vi - si -

- - - rrae, vi - si - bi - li - um vi - si -

- - - rrae, vi - si -

te - rrae, vi - - - si -

te - - - rrae, vi - si - bi - li - um vi - si -

- - - rrae, vi - si - bi - li - um vi - si -

- - - rrae, vi - si -

te - rrae, vi - - - si -

[illegible]

498

29

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Órg.

Je - sum Chris - tum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - - ni -

mf *f* *p* *assai*

f *p*

f *p*

8

8

500

43

Cla.

Ob. I

dolce

Ob. II

dolce

3

3

3

VI. I

p

3

3

VI. II

p

3

Va.

p

3

3

3

Ti. I

um de De - o, lu - men de lu -

A. I

De - um de De - o, lu - men de

T. I

8

B. I

De - um de De - o, lu - men de

3

3

3

Ti. II

A. II

T. II

8

B. II

43

Ac.

p

3

3

Órg.

50

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Órg.

mi - ne, De - um ve - rum de De - o de De - o ve -

lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o de De - o ve -

lu - mi - ne, De - um ve - - - - rum de De - o ve -

503

61

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Órg.

non fac - - - tum, con - subs -

tum, con - subs -

non fac - - - tum, con - subs -

non fac - - - tum, con - subs -

fac - - - tum, con - subs - tan - ti - a - lem

tum, con - subs - tan - ti - a - lem

fac - - - tum, con - subs - tan - ti - a - lem

fac - - - tum, con - subs - tan - ti - a - lem

61

This musical score page contains measures 65 through 70 of a Gloria section. The instrumentation includes Clarinet (Cla.), Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), Trumpet I (Ti. I), Trumpet II (Ti. II), Trombone I (T. I), Trombone II (T. II), Bass I (B. I), Bass II (B. II), Acoustic Guitar (Ac.), and Organ (Órg.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). Measures 65-70 contain vocal entries for various parts, with lyrics such as "tan - ti - a - lem Pa - tri:", "per quem om - ni - a", and "Pa - - - tri:". The organ part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

[illegible]

80

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Órg.

sa - - - lu - - - tem des - cen - dit

nos - tram sa - lu - - - tem des -

nos - tram sa - lu - - - tem des -

- - - tem des - - -

sa - - - lu - - - tem des - cen - dit

nos - tram sa - lu - - - tem des -

nos - tram sa - lu - - - tem des -

- - - tem des - - -

80

Andante larghetto

84

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Órg.

Solo

dolce

p sempre

p

p

de cae - lis.

cen - dit de cae - lis.

cen - dit de cae - lis.

cen - dit de cae - lis.

cen - dit de cae - lis.

cen - dit de cae - lis.

cen - dit de cae - lis.

cen - dit de cae - lis.

cen - dit de cae - lis.

cen - dit de cae - lis.

cen - dit de cae - lis.

cen - dit de cae - lis.

Violón solo

p

Solos

p sempre

89

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Org.

A dúo

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu

Et in - car - na - tus est

p

p

511

99

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

p

Ti. I

A. I

et ho - mo fac - tus est.

T. I

8 ho - mo fac - tus est.

B. I

Dúo

Cru - ci - fi -

Ti. II

A. II

T. II

8

B. II

99

Ac.

Órg.

p

105

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

p

sf

p

VI. II

sf

p

Va.

105 Dúo

Ti. I

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la -

A. I

T. I

8

B. I

- xus e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi -

Ti. II

A. II

T. II

8

B. II

105

Ac.

Órg.

110

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Órg.

sf *p* *pp*

sf *p* *pp*

sf *p*

to pa - ssus, et se - pul - tus se - pul - tus

la - to pa - ssus, et se - pul - tus se - pul - tus

pizz.

pizz.

sf *p*

sf *p*

Allegro

115

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Órg.

sf *p* *rinf.* *p* *ff*

sf *p* *sf*

est.

Et re - su - rre - xit

Et re - su - rre - xit et re - su - rre -

Et re - su - rre - xit et

Et re - su - rre - xit

Et re - su - rre - xit et re - su - rre -

Et re - su - rre - xit et

Et re - su - rre - xit et

Et re - su - rre - xit et

516

133

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Org.

f

f

f

f

cae - lum,

cae - lum,

cen - dit in cae - lum,

cae - lum,

se - det ad dex - te - ram

se - det ad dex - te - ram

se - det ad dex - te - ram ad dex - te - ram

se - det ad dex - te - ram

se - det ad dex - te - ram

139

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Órg.

Solo

dolce

p

Solos

p

Et i - te - rum ven - tu - rus est cum

Et i - te - rum ven - tu - rus est cum

Et i - te - rum ven - tu - rus est cum

Et i - te - rum ven - tu - rus est cum

Pa - - - tris.

Pa - - - tris.

Pa - - - tris.

Pa - - - tris.

Solos

p

520

155

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Órg.

155

nis.

Solo

Et in Spi - ri - tum Sanc - tum

8

8

8

8

155

p sempre

p

p sempre

Solos

161

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Órg.

Solos

dolce

p

3

Do - mi - num et vi - vi - fi - can - tem: qui ex

167

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Órg.

167

Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.

Solo

Qui cum

f

p

f

p

f

p

173

Cla.

Ob. I

Ob. II

Vi. I

Vi. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Órg.

Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do - ra -

p

rinf.

p

rinf.

p

179

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Órg.

tur et con - glo-ri-fi - ca³ - tur: qui lo - cu-tus est

rinf. *p* *rinf.* *p*

185

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Órg.

per pro - phe - - - - - tas.

Et u - nam, sanc - tam, ca - tho - li -

Todos

Todos

Et u - nam, sanc - tam, ca - tho - li -

190

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Órg.

et a - pos - to - li - cam E - ccle - si - am. Con - fi - te - or

et a - pos - to - li - cam E - ccle - si - am. Con - fi - te - or

et a - pos - to - li - cam E - ccle - si - am. Con - fi - te - or

et a - pos - to - li - cam E - ccle - si - am. Con - fi - te - or

cam Con - fi - te - or u - num bap -

cam Con - fi - te - or u - num bap -

cam Con - fi - te - or u - num bap -

cam Solos Con Todos - fi - te - or u - num bap -

Sin órgano Órgano

[illegible]

200

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Solos

Todos

Ti. I

A. I

T. I

B. I

pe - cca-to - rum. Et ex - pec - to

pe - cca-to - rum. Et ex - pec - to

pe - cca-to - rum. Et ex - pec - to

pe - cca-to - rum. Et ex - pec - to

Ti. II

A. II

T. II

B. II

o - nem pe - cca - to - rum. Et ex - pec - to

o - nem pe - cca - to - rum. Et ex - pec - to

o - nem pe - cca - to - rum. Et ex - pec - to

o - nem pe - cca - to - rum. Et ex - pec - to

Ac.

Solos

Todos

Órg.

205

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Órg.

Solos

dolce

p

p a 4

a 4

re - su - rrec - ti - o - nem mor - tu - o - rum. mor - tu - o - - -

re - su - rrec - ti - o - nem mor - tu - o - rum. mor - tu - o - -

re - su - rrec - ti - o - nem mor - tu - o - rum. mor - tu - o - -

re - su - rrec - ti - o - nem mor - tu - o - - - - -

re - su - rrec - ti - o - - - - - nem

re - su - rrec - ti - o - - - - - nem

re - su - rrec - ti - o - - - - - nem

re - su - rrec - ti - o - - - - - nem

Solos

p

532

533

534

IV. Sanctus

Allegro

Clarines en C solfaut

Oboe I
Solos
dolce

Oboe II
Solos
dolce

Violín I
f p

Violín II
f p

Violas
p f f p f p

Tiple I
p
Sanc - - - tus,

Alto I
p
Sanc - - - tus,

Tenor I
p
Sanc - - - tus,

Bajo I
p
Sanc - - - tus,

Tiple II
p
Sanc - - - tus,

Alto II
p
Sanc - - - tus,

Tenor II
p
Sanc - - - tus,

Bajo II
p
Sanc - - - tus,

Acomp. continuo
p f p f p
Sin órgano Todos Sin órg. Órgano

Órgano y ripieno
p f p f #6 3 p f p

536

Gloria

Musical score for the Gloria section of a Mass, measures 13-16. The score includes parts for Clarinet (Cla.), Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), Trumpet I (Ti. I), Trumpet II (Ti. II), Trombone I (B. I), Trombone II (B. II), Acoustic Bass (Ac.), and Organ (Órg.). The vocal parts include Soprano (Sopr.), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass). The lyrics are "De - us Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth". The tempo is marked "Moderato" and the dynamics include "f".

[illegible]

29

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Org.

san - na in ex - cel - sis. in ex - cel - sis.

san - na in ex - cel - sis. in ex - cel - sis.

8 - san - na in ex - cel - sis. in ex - cel - sis.

san - na in ex - cel - sis. in ex - cel - sis.

8 - san - na in ex - cel - sis. in ex - cel - sis.

san - na in ex - cel - sis. in ex - cel - sis.

29

V. Agnus Dei

Clarines en Csolfaute

Oboe I

Oboe II

Violín I

Violín II

Violas

Tiple I

Alto I

Tenor I

Bajo I

Tiple II

Alto II

Tenor II

Bajo II

Acomp. continuo

Órgano y ripieno

dolce

sf

p

rinf.

p sempre

Solo

Ag - nus De - i, qui to -

Ag - nus

Ag - nus

Ag -

p

rinf.

p sempre

Sin órgano

p sempre

4

56

542

[illegible]

23

Cla.

Ob. I

Solo
dolce

Ob. II

VI. I

VI. II

p

p

Va.

Ti. I

De - i, qui to - - llis pe - cca - ta mun - di,

A. I

i, qui to - llis pe - cca - ta mun - di,

T. I

8 Ag - nus De - i, qui to - llis pe - cca - ta mun - di,

B. I

i, qui to - - llis pe - cca - ta mun - di,

Ti. II

A. II

T. II

8 *p*
mi - se -

B. II

Ac.

Órg.

23

32

Cla.

Ob. I

dolce

Ob. II

dolce

VI. I

p

VI. II

Va.

p

Ti. I

A. I

T. I

8

B. I

Ti. II

p

mi - se - re - re no - - - bis.

A. II

p

mi - se - re - re mi - se - re - re no - - - bis.

T. II

8

re - re mi - se - re - re no - - - bis.

B. II

p

mi - se - re - - - re no - - - - bis.

Ac.

32

Tenuto

p

Todos

f

Órg.

Pedal solo

Tasto solo

Pedal

40

Cla. *f*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

Va. *f*

Ti. I *f*
Ag - nus De - i, Ag - nus De - i, qui to -

A. I *f*
Ag - nus De - i, Ag - nus De - i, qui to -

T. I *f*
8 Ag - nus De - i, Ag - nus De - i, qui to -

B. I *f*
Ag - nus De - i, Ag - nus De - i, qui to -

Ti. II *f*
Ag - nus De - i, qui to -

A. II *f*
Ag - nus De - i, qui to -

T. II *f*
8 Ag - nus De - i, qui to -

B. II *f*
Ag - nus De - i, qui to -

Ac. *f*

Órg. *f*

7 3 6 4 #6
4 3 5 4 3
6

46

Cla.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Org.

llis pe - cca - ta - mun - di, pe -

llis pe - cca - ta - mun - di, pe - cca - ta

llis pe - cca - ta - mun - di,

llis pe - cca - ta - mun - di, pe -

llis pe - cca - ta - mun - di, pe - cca - ta

llis pe - cca - ta - mun - di,

llis pe - cca - ta - mun - di, pe -

llis pe - cca - ta - mun - di, pe -

548

56

Cla. *p*

Ob. I *dolce*

Ob. II *dolce*

VI. I *p*

VI. II *p*

Va. *p*

Ti. I *p*
pa - - - cem. Do - na no - bis pa - - - cem.

A. I *p*
pa - - - cem. Do - na no - bis pa - - - cem.

T. I *p*
8 pa - - - cem. Do - na no - bis pa - - - cem.

B. I *p*
pa - - - cem. Do - na no - bis pa - - - cem.

Ti. II *p*
pa - - - cem. Do - na no - bis pa - - - cem.

A. II *p*
pa - - - cem. Do - na no - bis pa - - - cem.

T. II *p*
8 pa - - - cem. Do - na no - bis pa - - - cem.

B. II *p*
pa - - - cem. Do - na no - bis pa - - - cem.

Ac. *p*

Órg. *p*
Sin órgano

Lamentación Primera del Miércoles Santo

para voz de tiple (1797)

José Lidón (1748-1827)

Andante grave

Instrumentation: Trompas en Elafa, Oboe I, Oboe II, Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Fagot, Tiple, Acomp.

Lyrics: In - ci - pit

6

Tp. *pp*

Ob. I *pp* *dolce*

Ob. II *pp* *dolce*

VI. I *pp* *pp*

VI. II *pp* *pp*

Va. I *pp* *pp* *dolce*

Va. II *pp* *pp* *dolce*

Fg. *pp* *f* *p*

Ti. *pp* *f* *p*

Ac. *pp* *f* *p*

La - men - ta - ti-o Je - re - mi - ae Pro - phe - te.

II

Tp. *dolce* *f* *dolce*

Ob. I *dolce* *f* *dolce*

Ob. II *dolce* *f* *dolce*

VI. I *p* *f*

VI. II *p* *f*

Va. I *dolce* *p* *f*

Va. II *dolce* *p* *f*

Fg. *p* *f*

Ti. *p* *f*

Ac. *p* *f*

A - - - - - leph.

16

Tp. *f* *dolce* *f*

Ob. I *f* *f*

Ob. II *f* *f*

VI. I *f* *pp* *mf* *f* *f p*

VI. II *f* *pp* *mf* *f* *f p*

Va. I *f p* *mf* *f* *f p*

Va. II *f p* *mf* *f* *f p*

Fg. *f p* *mf p* *f* *f p*

Ti. *f p* *mf p* *f* *f p*

Ac. *f p* *mf p* *f* *f p*

Quo - mo - do se - det - so - la ci - vi - tas ple - na po - pu - lo: fac - ta

21

Tp. *dolce* *f*

Ob. I *dolce* *sf*

Ob. II *dolce* *sf*

VI. I *f p* *sf* *p*

VI. II *f p* *sf* *p*

Va. I *f p* *sf* *p*

Va. II *f p* *sf* *p*

Fg. *f p* *Solo* *sf* *p*

Ti. *f p* *sf* *p*

Ac. *f p* *sf* *p*

est qua - si vi - du - a do - mi - na gen - ti - um prin - ceps pro - vin -

553

554

48

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

Fg.

Ti.

Ac.

e - jus spre-ve - runt e - am, et fac - ti sunt e - i i - ni - mi -

Andante Pausado

53

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

Fg.

Ti.

Ac.

ci. Ghi - mel. pizz.

555

557

558

95

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

Fg.

Ti.

Ac.

95

ff

f

mf

ff

ff

ff

ff

ff

ff

pp

pp

p

p

p

p

om - nes por - tæ e - jus des - truc - tæ, sa - cer - do - tēs

100

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

Fg.

Ti.

Ac.

100

dolce

dolce

p

p

pp

pp

p

p

pp

pp

pp

pp

pp

e - jus ge - men - tes, vir - gi - nes e - jus squa - li - dæ, et ip - sa o -

[illegible]

561

134

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

Fg.

Ti.

Ac.

e - am prop - ter mul - ti - tu - di - nem i - ni - qui - ta

141

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

Fg.

Ti.

Ac.

tum e - - - jus: par - vu - li

Primer tiempo

563

167

Tp. *f sf f dolce f p*

Ob. I *f sf f dolce f p*

Ob. II *f sf f dolce f p*

VI. I *f p f p*

VI. II *f p f p*

Va. I *f rinf. f p f p*

Va. II *f rinf. f p f p*

Fg. *rinf. f p f p*

Ti. *mi-num De - um tu - um.*

Ac. *rinf. f p f p*

Lamentación Segunda del Miércoles Santo

para contralto (1797)

José Lidón (1748-1827)

Andante pausado

[illegible]

Andante pausado

6

Ob. I *f*

Ob. II *f*

VI. I *f* *p* *f p*

VI. II *f* *p* *f p*

Va. I *f* *p* *f p*

Va. II *f* *p* *f p*

Fg. *f* *p* *f p*

A. *f* *p* *f p*

Ac. *f* *p* *f p*

u. Et e - gre - sus est a fi - li - a

12

Ob. I *f dolce*

Ob. II *f dolce*

VI. I *f* *p*

VI. II *f* *p*

Va. I *f dolce*

Va. II *f dolce*

Fg. *f* *p*

A. *f* *p*

Ac. *f* *p*

Si - on om - nis de - cor e - jus: fac - ti sunt prin - ci - pes e - jus ve - lut a -

17

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

Fg.

A.

Ac.

sf

sf

sf

sf

sf

sf

ri - e - tes non in - ve - ni - en - tes pas - cua, et a - bi - e - runt abs - que for - ti -

23

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

Fg.

A.

Ac.

f

f

sf

p

f

sf

p

f

sf

p

f

sf

p

f

tu - di-ne an - te fa - ci-em sub³-se-quen - tis.

41

Ob. I *dolce* *cresc.*

Ob. II *dolce* *cresc.*

VI. I *sf* *f p* *cresc.*

VI. II *rinf.* *f p* *cresc.*

Va. I *sf* *p* *f p* *cresc.*

Va. II *sf* *p* *f p* *cresc.*

Fg. *sf* *p* *f p* *cresc.*

A. *om - ni - um de - si - de - ra - bi - li - um su - o - rum, quæ ha - bu - e - rat a di - e - bus an -*

Ac. *sf* *p* *f p* *cresc.*

47

Ob. I *f* *dolce* *cresc.* *f* *f*

Ob. II *f* *dolce* *cresc.* *f* *f*

VI. I *f p* *cresc.* *f p* *f* *pp*

VI. II *f p* *cresc.* *f p* *f* *pp*

Va. I *f p* *cresc.* *f p* *f* *p*

Va. II *f p* *cresc.* *f p* *f* *p*

Fg. *f p* *cresc.* *f p* *f*

A. *ti - quis, cum ca - de - ret po - pu - lus e - jus in ma - nu hos - ti - li, et non*

Ac. *f p* *cresc.* *f p* *f*

53

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

Fg.

A.

Ac.

p

p

sf

pp

p

mf

p

p

p

mf

p

p

p

mf

e - set au - xi - lia - tor: vi - de - runt e - am hos - tes,

59

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

Fg.

A.

Ac.

f dolce

f dolce

p

mf

p

f

pp

p

mf

p

f

p

p

mf

p

f dolce

p

p

mf

p

f dolce

p

p

mf

p

f

p

et de - ri - se - runt sab - ba - ta e - - - - - jus. He -

66

Ob. I *dolce*

Ob. II *dolce*

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Va. I

Va. II

Fg. *dolce*

A. *th.* Pe - cca - tum pe - cca - vit Je - ru - sa - lem, prop -

Ac.

72

Ob. I *dolce* *mf*

Ob. II *dolce* *mf*

VI. I *p* *mf* *p*

VI. II *p* *mf* *p*

Va. I *p* *mf* *rinf.* *p*

Va. II *p* *mf* *rinf.* *p*

Fg. *p* *mf* *p*

A. *te - re - a ins - ta - bi - lis fac - ta est: om - nes qui glo - ri - fi - ca - bant*

Ac. *p* *mf* *p*

77

Ob. I *sf* *dolce*

Ob. II *sf* *dolce*

VI. I *mf* *f p* *f p* *f p*

VI. II *mf* *f p* *f p* *f p*

Va. I *mf* *sf* *f p* *f p* *f p*

Va. II *mf* *sf* *f p* *f p* *f p*

Fg. *mf* *f p* *f p* *f p*

A. *c* - am spre-ve-runt i-lam, qui-a vi-de-runt ig-no-mi-ni-am *c*

Ac. *mf* *f p* *f p* *f p*

83

Ob. I *f dolce* *p* *f dolce*

Ob. II *f dolce* *p* *f dolce*

VI. I *f dolce* *p* *rinf.* *p* *mf* *f dolce*

VI. II *f dolce* *p* *rinf.* *p* *mf* *f dolce*

Va. I *f p* *p* *rinf.* *p* *mf* *f p*

Va. II *f p* *p* *rinf.* *p* *mf* *f p*

Fg. *f p* *poco sf* *p* *mf* *f p*

A. jus, ip-sa au-tem ge-mens con-ver-sa est re-tror-sum.

Ac. *f p* *poco sf* *p* *mf* *f p*

Andante

89

Ob. I *f* *dolce*

Ob. II *f* *dolce*

VI. I *f* *pp* *p*

VI. II *f* *pp* *p*

Va. I *f* *p* *dolce* *f*

Va. II *f* *p* *dolce* *f*

Fg. *f* *p* *p*

A. *f* *p* *p*

Ac. *f* *p* *p*

94

Ob. I *p* *sf*

Ob. II *p* *sf*

VI. I *pp* *p*

VI. II *pp* *f* *p*

Va. I *p* *sf* *f* *p*

Va. II *p* *sf* *f* *p*

Fg. *p* *f* *p*

A. *p* *f* *p*

Ac. *p* *f* *p*

Sor - des e - jus in pe - di-bus e - jus, nec re - cor -

99

Ob. I *dolce* *f*

Ob. II *dolce* *f*

VI. I *f p* *dolce* *p sf* *f*

VI. II *f p* *f dolce* *p sf* *f*

Va. I *f p* *f dolce* *f*

Va. II *f p* *f dolce* *f*

Fg. *f p* *f p* *f*

A. *da - ta est fi - nis su - i: de - po - si - ta est ve - he - men - ter, non*

Ac. *f p* *f p* *f*

104

Ob. I *p* *sf* *dolce*

Ob. II *p* *sf* *dolce*

VI. I *pp* *p* *sf* *dolce* *poco sf* *pp*

VI. II *pp* *p* *sf* *dolce* *poco sf* *pp*

Va. I *p* *p sf* *p sf* *p* *sf* *p*

Va. II *p* *p sf* *p sf* *p* *sf* *p*

Fg. *p* *p sf* *p sf* *p* *mf* *p*

A. *ha - bens con - so - la - to - rem: vi - de Do - mi - ne a - fflic - ti -*

Ac. *p* *p sf* *p sf* *p* *mf* *p*

110

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

Fg.

A.

Ac.

f *p* *sf* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *sf* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *sf* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *sf* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

sf *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

o - nem me - am, quo - ni - am e - rec - tus est e - rec - tus est i - ni -

Andante

114

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

Fg.

A.

Ac.

f *p* *dolce* *p* *dolce*

f *p* *dolce* *p* *dolce*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

mi - cus. Je - ru - sa - lem, Je -

120

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

Fg.

A.

Ac.

pp

p

p

- ru - sa - lem, con - ver - te - re ad Do - mi - num De - um

123

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

Fg.

A.

Ac.

sf

sf

f

p

f

pp

f

p

f

p

f

p

dolce

tu - um. Je - ru - sa - lem con - ver - te - re ad

128

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

Fg.

A.

Do - - - - - mi - num

Ac.

132

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

Fg.

A.

De - - - um De - - - um tu - - - um.

Ac.

Lamentación Tercera del Miércoles Santo

para tenor (1797)

José Lidón (1748-1827)

Andante grave

Instrumentation: Trompas en Fefaut, Oboe I, Oboe II, Violín I, Violín II, Viola, Fagot, Tenor, Acomp.

Tempo: Andante grave

Time Signature: 3/4

Key Signature: B-flat major

Lyrics: Jo -

7

Tp. *dolce* *f* *mf*

Ob. I *dolce* *f* *f* *mf*

Ob. II *dolce* *f* *f*

VI. I *f* *p* *f* *pp* *f*

VI. II *f* *p* *f* *pp* *f* *p*

Va. *f* *f* *p* *f* *p*

Fg. *f* *f* *p* *f* *p*

T. *d.* Ma - num su - am mi - sit hos - tis ad

Ac. *f* *f* *p* *f* *p*

14

Tp. *f*

Ob. I

Ob. II

VI. I *p* *f* *p*

VI. II *f* *p*

Va. *f* *p*

Fg. *f* *p*

T. om - ni - a de - si - de - ra - bi - li - a e - jus: qui - a vi - dit gen - tes in -

Ac. *f* *p*

20

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

T.

Ac.

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

gres - sas sanc - tu - a - ri - um su - um, de qui - bus prae - ce - pe - ras ne in -

25

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

T.

Ac.

p *f* *dolce* *f* *f* *p* *sf* *p* *f* *p* *f* *p*

tra - rent in e - ccle - si - am tu - am. Ca -

32

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

T.

Ac.

dolce

dolce

f

dolce

rinf.

p

f

dolce

rinf.

p

f

rinf.

p

ph.

Om - nis po - pu - lus

38

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

T.

Ac.

dolce

dolce

dolce

poco sf

p

poco sf

p

poco sf

p

poco sf

p

poco sf

p

e - jus ge - mens, et quaere - ns pa - nem: de - de - runt pre - ti - o - sa quaere que pro

44

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

T.

Ac.

44

8

ci - bo ad re - fo - ci-lan-dam a - ni-mam. Vi - de, Do - mi-ne, et con - si - de-ra,

50

Tp.

Ob. I

Ob. II

Vl. I

Vl. II

Va.

Fg.

T.

Ac.

50

8

quo - ni - am fac - ta sum vi - lis. La -

56

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

T.

Ac.

sf *f*

sf *f*

rinf. *f* *p*

rinf. *f* *p*

rinf. *f* *p*

rinf. *f* *p*

med. O vos om - nes, qui tran -

62

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

T.

Ac.

f *f* *dolce*

f *dolce*

f *pp* *pp*

f *f* *p* *f* *p*

f *f* *pp* *f* *p*

f *f* *pp* *f* *p*

si - tis per vi - am, a - tten - di-te, a - tten - di-te, et vi - de - te si est

585

79

Andante

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

T.

Ac.

f

pp

pp

f

pp

p

f

p

staccato

staccato

staccato

Me

[illegible]

89

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

T.

Ac.

cel - so mi - sit ig - nem in o - ssi - bus

93

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

T.

Ac.

me - is, et e - ru - di - vit

98

Tp. *f*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

VI. I *f* *p*

VI. II *f* *p*

Va. *f* *sf* *p*

Fg. *f* *sf* *p*

T. *me:* ex - pan

Ac. *f* *sf* *p*
Violón
Contrabajo

101

Tp. *dolce* *fp* *f* *f*

Ob. I *dolce* *f p* *f p* *f* *p*

Ob. II *dolce* *f p* *f p* *f* *p*

VI. I *f p* *f p* *f p* *f* *p*

VI. II *f p* *f p* *f p* *f* *p*

Va. *f p* *f p* *f p* *f* *p*

Fg. *f p* *f p* *f p* *f* *p*

T. *dit* re - te pe - di-bus me - is, con - ver - tit

Ac. *f p* *f p* *f p* *f* *p*
Todos

Tiempo primero

107

Tp. *f* *p*

Ob. I *f* *p*

Ob. II *f* *p*

VI. I *f* *p* *f* *p* *f* *p* *p*

VI. II *f* *p* *f* *p* *f* *p* *p*

Va. *f* *p* *f* *p* *f sf* *p* *p*

Fg. *f* *p* *f* *p* *f sf* *p* *pp*

T. *f* *p* *f sf* *p* *pp*

Ac. *f* *p* *f* *p* *f sf* *p* *pp*

me re - tror - sum: po - su-it me de - so-

113

Tp. *dolce* *f* *p*

Ob. I *dolce* *f* *dolce*

Ob. II *dolce* *f* *dolce*

VI. I *p* *f* *p*

VI. II *p* *f* *p*

Va. *p* *f* *p*

Fg. *p* *f* *p*

T. *p* *f* *p*

Ac. *p* *f* *p*

la - tam to - ta di - e me - ro - re con - fec - tam.

119

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

T.

Ac.

pp *cresc.* *sf*

pp *cresc.* *sf*

p *p* *cresc.* *sf*

p *p* *cresc.* *sf*

Nu - n. Vi - gi - la - vit fu - gum i - ni - qui - ta - tum me - a - rum:

Violón Bajos

p *p* *cresc.* *sf*

126

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

T.

Ac.

f p *f p* *pp*

p *f p* *pp*

p *f p* *pp*

p *f p* *pp*

p *f p* *pp*

p *f p* *pp*

p *f p* *pp*

in ma - nu e - jus con-vo-lu-tae sunt, et im - po - si-tae co-llo me-o: in-fir - ma - ta est vir-tus me -

133

Tp. *sf* *p*

Ob. I *sf* *p* *sf* *p*

Ob. II *sf* *p* *p*

VI. I *sf* *p* *f* *p* *f* *p*

VI. II *sf* *p* *f* *p* *f* *p*

Va. *sf* *p* *f* *p* *f* *p*

Fg. *rinf.* *p* *f* *p* *f* *p*

T. *8* a: de - dit me Do - mi - nus in ma - nu, de quanon po - te - ro sur - ge -

Ac. *rinf.* *p* *f* *p* *f* *p*

140

Tp. *f* *p*

Ob. I *f* *dolce*

Ob. II *f* *dolce*

VI. I *f* *dolce* *p* *p*

VI. II *f* *dolce* *p* *p*

Va. *f* *p*

Fg. *f* *dolce* *p*

T. *8* re. Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, con -

Ac. *f* *dolce* *p*

147

Tp. *p*

Ob. I *p*

Ob. II *p*

VI. I *dolce*

VI. II *dolce*

Va. *dolce*

Fg. *dolce*

T. *8* ver - te - re ad Do - - - - mi-num De

Ac. *dolce*

154

Tp. *dolce* *f* *dolce*

Ob. I *dolce* *f* *dolce*

Ob. II *dolce* *f* *dolce*

VI. I *sf* *dolce* *f* *p*

VI. II *sf* *dolce* *f* *p*

Va. *sf* *dolce* *f* *p*

Fg. *sf* *p* *f* *f* *p*

T. *8* - - - - um tu - um. Je - ru - sa - lem con - ver - te - re con - ver - te - re ad Do - minum

Ac. *sf* *p* *f* *p*

161

Tp. *dolce* *f* *p*

Ob. I *f* *p*

Ob. II *f* *p*

VI. I *sf* *f* *p* *p*

VI. II *sf* *f* *p* *p*

Va. *mf* *f* *p* *p*

Fg. *mf* *f* *p* *p*

T. *mf* *f* *p* *p*

Ac. *mf* *f* *p* *p*

De - um De - um tu - um.

Secuencia del Corpus

a 8 con violines, oboes y trompas (1805)

José Lidón (1748-1827)

Allegro

The musical score is written for a chamber ensemble. It begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of 12 staves, each with a label to its left. The first six staves are for the Trompas en Alamire, Oboe I, Oboe II, Violín I, Violín II, and Viola. The next four staves are for Tiple I, Tiple II, Alto, and Tenor, all of which are marked with a 'z' (zero) indicating they are silent. The final two staves are for Fagot y acomp. continuo and Acomp. de ripieno y órgano. The Trompas en Alamire part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Oboe I and Oboe II parts have a similar melodic line. The Violín I and Violín II parts have a more complex, rhythmic pattern. The Viola part has a melodic line. The Fagot y acomp. continuo and Acomp. de ripieno y órgano parts have a similar melodic line.

Trompas en Alamire

Oboe I

Oboe II

Violín I

Violín II

Viola

Tiple I

Tiple II

Alto

Tenor

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

Fagot y acomp. continuo

Acomp. de ripieno y órgano

4

Tr.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

Ti. II

A.

T.

8

Ti.

A.

T.

8

B.

4

Ac.

4

Org.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 4 through 7 of a piece. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The instruments and voices are arranged in a standard orchestral layout. Measure 4 begins with a four-measure rest for the Tr. and Ob. I parts, followed by an entry for Ob. II. The VI. I and VI. II parts enter with a rhythmic pattern. The Va. part enters with a similar pattern. The vocal parts (Ti. I, Ti. II, A., T.) have four-measure rests. The Ti. and A. parts also have four-measure rests. The T. part has a four-measure rest. The B. part has a four-measure rest. The Ac. part enters with a rhythmic pattern. The Org. part enters with a rhythmic pattern. Measures 5, 6, and 7 continue the instrumental and vocal parts.

596

14

f

Ob. I

f

Ob. II

f

VI. I

p

VI. II

p

Va.

p

Ti. I

Solo

Lau - da Si - on Sal - va - to - rem, lau - da du - cem et pas -

Ti. II

Lau - da Si - on Sal - va - to - rem,

A.

Lau - da Si - on Sal - va - to - rem,

T.

8 Lau - da Si - on Sal - va - to - rem,

Ti.

Lau - da Si - on Sal - va - to - rem,

A.

Lau - da Si - on Sal - va - to - rem,

T.

8 Lau - da Si - on Sal - va - to - rem,

B.

Lau - da Si - on Sal - va - to - rem,

Ac.

p

Org.

14

20

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

Órg.

rem, lau - da du - cem et pas - to - et pas - to -

600

601

602

603

53

Tp.

Ob. I

Ob. II

53

Solo

Solo

53

VI. I

VI. II

p

p

Va.

p

53

Ti. I

ho - di - e pro - po - ni - tur.

Ti. II

ho - di - e pro - po - ni - tur.

A.

ho - di - e pro - po - ni - tur.

Solo

Quem — in — sa - crae men -

T.

8

ho - di - e pro - po - ni - tur.

Ti.

ho - di - e pro - po - ni - tur.

A.

- di - e pro - po - ni - tur.

T.

8

ho - di - e pro - po - ni - tur.

B.

ho - di - e pro - po - ni - tur.

53

Ac.

Fagot solo

Violón y contrabajo

p

53

Órg.

59

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

Órg.

dolce

f

dolce

f

sf

p

sf

p

sf

p

sa - coe - nae, tur - bae fra - trum du - o -

mf

p

606

71

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

Órg.

f

ff

f

ff

f

ff

ff

ff

Todos

ple - na, Sit laus ple - na, sit so - no - ra, sit ju - cun - da, sit de -

Sit laus ple - na, sit so - no - ra, sit ju - cun - da, sit de -

Todos

Sit laus ple - na, sit so - no - ra, sit ju - cun - da, sit de -

Sit laus ple - na, sit so - no - ra, sit ju - cun - da, sit de -

Sit laus ple - na, sit so - no - ra, sit ju - cun - da, sit de -

Sit laus ple - na, sit so - no - ra, sit ju - cun - da, sit de -

Sit laus ple - na, sit so - no - ra, sit ju - cun - da, sit de -

ff

ff

[illegible]

609

[illegible]

611

100

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

Órg.

Solo

dolce

f

pp

f

p

a 3

la - tent res e - xi - mi - ae. Su - mit

re - bus, la - tent res e - xi - mi - ae.

la - tent res e - xi - mi - ae.

tenuto

f

p

f

p

f

107

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

u - nus, quan - tum is - ti, nec sump - tus con - su - mi -

Ti. II

A.

su - munt mi - lle: tan - tum i - lle: nec sump - tus con - su - mi -

T.

su - munt mi - lle: tan - tum i - lle: nec sump - tus con - su - mi -

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

Órg.

107

614

120

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

Ti. II

A.

T.

8

Ti.

A.

T.

B.

120

Ac.

120

Órg.

li: i-nae-qua - li, vel in - te - ri-

li: i-nae-qua - li, vel in - te - ri-

li: i-nae-qua - li, vel in - te - ri-

li: i-nae-qua - li, vel in - te - ri-

sor - tem ta - men i - nae - qua - li, vi - tae vel in - te - ri -

sor - tem ta - men i - nae - qua - li, vi - tae vel in - te - ri -

sor - tem ta - men i - nae - qua - li, vi - tae vel in - te - ri -

sor - tem ta - men i - nae - qua - li, vi - tae vel in - te - ri -

616

134

Tp. *f*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

VI. I *mf* *p* *f*

VI. II *mf* *p* *f*

Va. *mf* *p* *f*

Ti. I

Ti. II
sump - ti - o - nis, quam sit dis - par e - xi - tus.

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Ac. *mf* *p* *f*

Org. *f*

[illegible]

[illegible]

This musical score is for the beginning of a Mass, featuring instrumental and vocal parts. The score is written for a large ensemble, including a trumpet (Tp.), oboes (Ob. I and Ob. II), violins (VI. I and VI. II), viola (Va.), timpani (Ti. I and Ti. II), alto (A.), tenor (T.), bass (B.), and organ (Org.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score begins with a 151-measure rest for the instruments, followed by a series of chords and melodic lines. The vocal parts enter with the words "men - to," and the instrumental parts provide a rhythmic and harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as dynamics (f), articulation (accents), and phrasing (slurs). The organ part is marked with a 151-measure rest and a forte (f) dynamic. The vocal parts are marked with a 151-measure rest and a forte (f) dynamic. The instrumental parts are marked with a 151-measure rest and a forte (f) dynamic. The score is a complex arrangement of musical parts, each with its own unique role in the overall composition.

156

Tp.

Ob. I Solo

Ob. II Solo

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

sub frag-men - to,

Ti. II

sub frag-men - to,

A.

sub frag-men - to,

T.

sub frag-men - to,

Ti.

to,

quan - tum to - to te - - gi -

A.

to,

quan - tum to - to te - - gi -

T.

to,

quan - tum to - to te - - gi -

B.

to,

quan - tum to - to te - - gi -

156 Fagot solo

Ac.

156

Órg.

f

f

161

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

Órg.

Solo

Solo

pp

pp

p

a 3

a 3

a 3

tur.

tur.

tur.

tur.

tur.

Fagot solo

Violón y fagot

Ec - ce pa - nis An - ge - lo -

Ec - ce pa - nis An - ge - lo -

Ec - ce pa - nis An - ge - lo -

[illegible]

175

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

Org.

ve - re pa - nis fi - li - o - rum, non mi - tten - dus ca - ni -

pa - nis fi - li - o - rum, non mi - tten - dus ca - ni -

pa - nis fi - li - o - rum, non mi - tten - dus ca - ni -

182

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

Ti. II

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

Org.

bus.

Je - su nos - tri mi - se -

Bo - ne pas - tor pa - nis ve - re,

190

Tp. *f*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

Va. *f*

Ti. I
- re - re: tu nos bo - na fac vi - de - re in te - rra vi -

Ti. II
re - re: tu nos bo - na fac vi - de - re in te - rra vi -

A.
re - re: tu nos bo - na fac vi - de - re in te - rra vi -

T.
re - re: tu nos bo - na fac vi - de - re in te - rra vi -

Ti.
tu nos pas - ce, nos tu e - re: in te - rra vi -

A.
tu nos pas - ce, nos tu e - re: in te - rra vi -

T.
tu nos pas - ce, nos tu e - re: in te - rra vi -

B.
tu nos pas - ce, nos tu e - re: in te - rra vi -

190

Ac. *f*

190

Órg. *f*

195

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

Ti. II

A.

T.

8

Ti.

A.

T.

8

B.

Ac.

195

Órg.

195

p

mf

p

mf

ven - ti - um.

ven - ti - um.

ven - ti - um.

ven - ti - um.

Tu qui cunc - ta scis et va - les,

ven - ti - um.

ven - ti - um.

ven - ti - um.

ven - ti - um.

ven - ti - um.

p

mf

201

Tr. *p* *f*

Ob. I *sf* *p* *f*

Ob. II *sf* *p* *f*

VI. I *sf* *p* *mf* *p* *f*

VI. II *sf* *p* *mf* *p* *f*

Va. *sf* *p* *mf* *p* *f*

Ti. I

Ti. II

A.

T. *8*
qui — nos — pas — cis hic — mor — ta — les:

Ti. *8*
tu — os i — bi com-men-

A. *8*
tu — os i — bi com-men-

T. *8*
tu — os i — bi com-men-

B. *8*
tu — os i — bi com-men-

Ac. *poco sf* *p* *mf* *p* *f*

Org. *201*

207

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

Ti. II

A.

T.

8

Ti.

A.

T.

8

B.

207

Ac.

207

Órg.

co - he - re - des et so - da - les fac — sanc - to - rum ci - vi - um. A -

co - he - re - des et so - da - les fac — sanc - to - rum ci - vi - um. A -

co - he - re - des et so - da - les fac — sanc - to - rum ci - vi - um. A -

co - he - re - des et so - da - les fac — sanc - to - rum ci - vi - um. A -

sa - les, fac — sanc - to - rum ci - vi - um. A -

sa - les, fac — sanc - to - rum ci - vi - um. A -

sa - les, fac — sanc - to - rum ci - vi - um. A -

sa - les, fac — sanc - to - rum ci - vi - um. A -

Allegro spiritoso[illegible]

631

632

236

Trp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

Ti. II

A.

T.

8

lu - ya, A - lle - lu - ya. A - lle - lu - ya.

Ti.

A.

T.

8

lu - ya, A - lle - lu - ya. A - lle - lu - ya.

B.

lu - ya, A - lle - lu - ya. A - lle - lu - ya.

Ac.

Órg.

236

Laus Deo

Himno del Común de Apóstoles y Evangelistas

a 4 duplicado con violines, oboes, viola y bajo (1806)

José Lidón (1748-1827)

Aire de facistol

Oboe I

Oboe II

Violín I

Violín II

Viola

Acomp.

Ob. I

Ob. II

Vi. I

Vi. II

Va.

Ti.

A.

T.

Ac.

Ex - ul - tet or - Ex - ul - tet

16

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

ul - tet or - bis gau - di - is: Coe - lum

bis Ex - ul - tet or - bis gau - di - is: Coe -

or - bis or - - - bis gau - di - is: Coe -

Ex - ul - tet or - bis gau - di - is: Coe -

24

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

re - sul - tet lau - - - di - bus: A - pos - to - lo -

lum re - sul - tet lau - - - di - bus: A - pos - to -

lum re - sul - tet lau - - - di - bus: A - pos - to - lo -

lum re - sul - tet lau - - - di - bus: A - pos -

32

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

rum glo - ri - am: Te - llus et

lo - rum glo - ri - am: Te - llus et

rum glo - ri - am: Te - llus et

to - lo - rum glo - ri - am: Te - llus et as -

40

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

as - tra con - ci - nunt. Vos sac - cu - lo - rum ju - di -

as - tra con - ci - nunt.

as - tra con - ci - nunt.

tra con - ci - nunt.

Fagot I, violón y contrabajo solos

p

48

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

ces, Et ve - ra mun - di lu - mi - na, Vo - tis pre -

56

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

sf *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

ca - mur pre - ca *sf* - mur cor - di - um: Au -

63

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

63

di - te vo *sf* - ces su - ppli - cum. Todos Qui tem Todos Qui

63

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

71

Todos Qui tem - pla - coe - li - clau - di - tis, pla coe - li Qui tem - pla coe - li - clau - di - tis, Se - tem - pla coe - li tem - pla coe - li clau - di - tis, Qui tem - pla coe - li - clau - di - tis,

71

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

71

Todos Qui tem - pla - coe - li - clau - di - tis, pla coe - li Qui tem - pla coe - li - clau - di - tis, Se - tem - pla coe - li tem - pla coe - li clau - di - tis, Qui tem - pla coe - li - clau - di - tis,

79

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

Se - ras - que ver - bo sol - - vi - tis, Nos —

- - ras - que ver - bo sol - - vi - tis,

Se - ras - que ver - bo sol - - vi - tis, Nos —

Se - ras - que ver - bo sol - - vi - tis,

87

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

a re - a - - - - tu no - xi - os, Sol -

Nos a re - a - - - - tu no - xi - os, Sol -

a re - a - - - - tu no - xi - os, Sol -

Nos a re - a - - - - tu no - xi - os, Sol -

95

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

Solo

f

rinf.

sf

vi ju - be - te, quae su - mus.

Solo

Prae -

vi ju - be - te, quae su - mus.

vi ju - be - te, quae su - mus.

vi ju - be - te, quae su - mus.

sf

103

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

p

f

p

p

f

p

p

f

p

Solos

p

f

p

cep - ta quo - rum pro - ti - num Lan - guor sa - lus - que

110

Ob. I

Solo

Ob. II

Solo

VI. I

f *p*

VI. II

f *p*

Va.

f *p* *f*

Ti.

A.

sen - ti - unt, Sa - na - te men - tes lan - gui - das,

T.

8

B.

Ac.

f *p*

117

Ob. I

Ob. II

VI. I

f *p*

VI. II

f *p*

Va.

p *f* *p*

Ti.

A.

Au - ge - te nos vir - tu - ti - bus:

T.

8

Solo

Ut, cum - re -

B.

Ac.

f *p*

124

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

8 - di - bit ar - bi - ter, In — fi - ne Chris - tus — sae - cu -

131

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

8 li. Nos sem - pi - ter - ni gau - di - i, Con - ce - dat

139

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

f

Pa -

Pa - tri, si - mul - que

es - se com - po - tes. Pa - tri, si - mul - que

139

f

146

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

tri, si - mul - si - mul - que Fi - li - o, Ti - bi - que,

Fi - li - o, si - mul - que Fi - li - o, Ti - bi - que,

Fi - li - o, si - mul - que Fi - li - o, Ti - bi - que,

Pa - tri, si - mul - que Fi - li - o, Ti -

146

154

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

Sanc - te Sanc - te Spi - ri - tu, Si -

Sanc - te Spi - ri - tu,

Sanc - te Sanc - te Spi - ri - tu, Si -

bi - que, Sanc - te Spi - ri - tu,

160

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

cut Si - cut fu - it, sit ju - gi - ter, Se -

Si - cut fu - it, sit ju - gi - ter,

cut Si - cut fu - it, sit ju - gi - ter,

Si - cut fu - it, sit ju - gi - ter,

167

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

Se - clum per om - ne glo - ri - a.

Se - clum per om - ne glo - ri - a.

Se - clum per om - ne glo - ri - a.

Se - clum per om - ne glo - ri - a.

174

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

A - - - - - men.

A - - - - - men.

A - - - - - men.

A - - - - - men.

A - - - - - men.

Violón

Cantata sacra a cuatro voces y grande orquesta
sobre la traducción del salmo 17 "Diligam te Domine"

N° 7 - Che sarà? Qual cupo suono

José Lidón (1748-1827)

Largo

Instrumentation: Trompa en Elafa, Oboe I, Oboe II, Violin I, Violin II, Viola, Eman, Acomp., Tp., Ob. I, Ob. II, VI. I, VI. II, Va., E., Ac.

Lyrics:
 Che sa - rà? Che sa - rà? Qual cu - po
 suo - no Im - pro - vvi - so, il ciel fu - nes - ta! Im - pro -

7

Tp. *pp* *sf*

Ob. I *dolce* *sf*

Ob. II *dolce* *sf*

VI. I *sf* *p* *rinf.*

VI. II *sf* *p* *rinf.*

Va. *f* *p* *rinf.*

E. *vvi - so il ciel fu - nes - - - ta!*

Ac. *f* *p* *rinf.*

Allegro

10

Tp. *f* *p* *f* *p* *ff*

Ob. I *dolce* *f* *p* *f* *p* *f*

Ob. II *dolce* *f* *p* *f* *p* *f*

VI. I *p* *f* *p* *f* *ff*

VI. II *p* *f* *p* *f* *ff*

Va. *p* *f* *p* *f* *ff*

E.

Ac. *p* *f* *p* *f* *p* *ff*

648

650

46

Trp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

E.

Ac.

f *p* *ff* *p* *f* *p*

f *p* *ff* *p* *f* *p*

f *p* *ff*

tre - - - mar!

f *p* *ff*

50

Trp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

E.

Ac.

p

dolce

dolce

f *p* *ff* *p*

f *p* *ff* *p*

f *ff*

f *ff*

f *ff* *p*

Fagot

f *ff* *p*

54

Trp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

E.

Ac.

p

p

p

f p f p f p f p f p

f p f p f p f p f p

f p f p f p f p

f p f p f p f p

Ah! Sa - rà del Nu - me.i - ra - to La gran vo - ce mi - na -

58

Trp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

E.

Ac.

f

dolce

f

dolce

sf

sf

ff

p

p

sf

ff

ccian - te,

fagot y violoncello solos

Tutti

sf

ff

p

sf

63

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

E.

Ac.

f p f p f p f p f p

f p f p f p f p f p

p sf p f p f p f p f p

Che la - ssù di spe - ssi lam - pi Fa, che il po - lo in - tor - no a -

67

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

E.

Ac.

f f p f

f p f

sf sf p sf p

sf sf p sf p

sf sf p sf p

sf sf p sf p

vvam - pi, Qui la gran - di - ne sal - tan - te Men - tre

71

Trp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

E.

Ac.

f p f f p f

sf p f p f p sf p f

sie - gue_a stre - pi - tar. Men - tre sie - gue_a stre

75

Trp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

E.

Ac.

sf p ff p f p sf p ff

pi - tar.

79

Trp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

E.

Ac.

f *p* *ff* *p* *f* *p* *f* *p*

ff *f p* *f p*

Che sa - rà? Che sa - rà? Qual cu - po

83

Trp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

E.

Ac.

p *p* *p* *p* *p* *p*

suo - no Im - pro - vvi - so il ciel fu - nes - ta! Im - pro - vvi - so il ciel fu - nes -

88

Solo

dolce cresc. sf p

Ob. I *sf p pp dolce*

Ob. II *sf p pp dolce*

VI. I *sf p pp p sf p*

VI. II *sf p pp p sf p*

Va. *sf p pp p sf p*

E. *ta!*

Ac. *sf p pp p sf p*

94

Ob. I *f p f p*

Ob. II *f p f p*

VI. I *f p ff*

VI. II *f p ff*

Va. *f p ff f*

E. *Qual rim - bom*

Ac. *f p ff f*

658

106

Trp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

E.

Ac.

fa tre - ma

sf *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

110

Trp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

E.

Ac.

r Che la

sf *p* *f p* *sf* *sf* *p* *f p* *sf* *p* *f p* *sf* *p* *f p* *sf*

114

Tp.

114

Ob. I

Ob. II

114

Vl. I

sf *p* *sf* *p* *sf*

Vl. II

sf *p* *sf* *p* *sf*

Va.

sf *p* *sf* *p* *sf*

114

E.

te - - - rra fa

114

Ac.

sf *p* *sf* *p* *sf*

118

Tp.

118

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

E.

118

Ac.

tre - mar!

8va

122

Trp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

E.

Ac.

f *p* *f* *p* *f*

f *p* *f* *p* *f*

f *p* *f* *p* *f*

f *p* *f* *p* *f*

f *p* *f* *p* *f*

f *p* *f* *p* *f*

fa — tre — mar!

(8^{va})

f *p* *f* *p* *f*

126

Trp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

E.

Ac.

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *ff*

p *f* *p* *ff*

p *sf* *p* *ff*

p *sf* *p* *ff*

f *p* *sf* *p* *ff*

f *p* *sf* *p* *ff*

f *p* *sf* *p* *ff*

Te Deum

a 8 con toda orquesta
(1814)

José Lidón (1748 - 1827)

Allegro brillante

Clarines en Re

Trompas en Re

Oboe I

Oboe II

Violin I

Violin II

Viola

Fagot

Tiple I

Tiple II

Alto I

Tenor I

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

Acomp. continuo

Org. y ripieno

f *sf* *mf* *f* *rinf.* *f* *rinf.* *f* *rinf.* *f* *rinf.*

Org. y rip.

Org. y rip.

24

Cla. *Solo*

Tp. *Solo*

Ob. I *Solo*

Ob. II *Solo*

VI. I *f ff p f*

VI. II *f ff p f*

Va. *ff p f*

Fg. *ff Solo p f*

Ti. I *Pa - trem, Te ae - ter - num Pa - trem, ae - ter-num*

Ti. II *ae - ter-num Pa - trem, ae - ter-num*

A. I *ae - ter-num Pa - trem, ae - ter-num*

T. I *ae - ter-num Pa - trem, ae - ter-num*

Ti. *ae - ter-num Pa - trem, ae - ter-num*

A. *ae - ter-num Pa - trem, ae - ter-num*

T. *ae - ter-num Pa - trem, ae - ter-num*

B. *ae - ter-num Pa - trem, ae - ter-num*

Ac. *p f*

Org. y rip. *f ff f*

Todos

666

667

668

62

Cla.

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

Ti. I

Ti. II

A. I

T. I

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

Org. y rip.

rinf.

p

pp

ti - bi cae - li ti - bi cae - li et u - ni - ver - sae po - tes - ta -

ti - bi cae - li ti - bi cae - li et u - ni - ver - sae po - tes - ta -

rinf.

p

pp

rinf.

p

pp

Org. y rip.

89

Cla.

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

Ti. I

Ti. II

A. I

T. I

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

Org. y rip.

f

ff

f

ff

f

ff

f

ff

f

ff

vo - ce - pro - cla - mant. Sanc - tus,

li vo - ce - pro - cla - mant. Sanc - tus,

- - ce - pro - cla - mant. Sanc - tus,

li vo - ce - pro - cla - mant. Sanc - tus,

in - ce - ssa - bi - li vo - ce pro - cla - mant. Sanc - tus,

in - ce - ssa - bi - li vo - ce pro - cla - mant. Sanc - tus,

in - ce - ssa - bi - li vo - ce pro - cla - mant. Sanc - tus,

in - ce - ssa - bi - li vo - ce pro - cla - mant. Sanc - tus,

f

ff

f

ff

97

Cla.

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

Ti. I

Ti. II

A. I

T. I

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

Org. y rip.

rinf.

rinf.

rinf.

rinf.

Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc - tus Do - mi - nus De - us

Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc - tus Do - mi - nus De - us

Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc - tus Do - mi - nus De - us

Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc - tus Do - mi - nus De - us

Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc - tus Do - mi - nus

Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc - tus Do - mi - nus

Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc - tus Do - mi - nus

Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc - tus Do - mi - nus

rinf.

rinf.

674

III

Cl. a.

III

Tr.

III

Ob. I

Ob. II

III

VI. I

VI. II

Va.

III

Fg.

III

Ti. I

et te - rra: ma - jes - ta - tis glo - ri - ae glo - ri - ae

Ti. II

et te - rra: ma - jes - ta - tis glo - ri - ae glo - ri - ae

A. I

et te - rra: ma - jes - ta - tis glo - ri - ae glo - ri - ae

T. I

et te - rra: ma - jes - ta - tis glo - ri - ae glo - ri - ae

Ti.

te - - rra: ma - jes - ta - tis glo - ri - ae

A.

te - - rra: ma - jes - ta - tis glo - ri - ae

T.

te - - rra: ma - jes - ta - tis glo - ri - ae

B.

te - - rra: ma - jes - ta - tis glo - ri - ae

III

Ac.

III

Org. y rip.

Cla. *118*
 Tp.
 Ob. I *118*
 Ob. II
 Vl. I *118*
 Vl. II *p*
 Va. *p*
 Fg. *118*
 Ti. I *118* Solo
 Ti. II
 A. I
 T. I
 Ti.
 A.
 T.
 B.
 Ac. *118*
 Org. y rip. *118*

tu - - - ae.
 Te glo - ri - o - sus A - pos - to - lo -

p
p
p
p
p

677

678

143

Cla.

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

Ti. I

Ti. II

A. I

T. I

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

Org. y rip.

Te mar - ti-rum can - di - da - tus lau -

Te mar - ti-rum can - di - da - tus lau -

Te mar - ti-rum can - di - da - tus lau -

Te mar - ti-rum can - di - da - tus lau -

ti-rum can - di - da - tus Te mar - ti-rum can - di - da - tus

mar - ti-rum can - di - da - tus Te mar - ti-rum can - di - da - tus

mar - ti-rum can - di - da - tus Te mar - ti-rum can - di - da - tus

mar - ti-rum can - di - da - tus Te mar - ti-rum can - di - da - tus

Org. y rip.

159

Cla.

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

Ti. I

Ti. II

A. I

T. I

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

Org. y rip.

Allegro moderato

167

Cla. *Solo*

Tp. *Solo*

Ob. I *Solo*

Ob. II *Solo*

VI. I

VI. II

Va. *f*

Fg. *f*

Ti. I
con - fi - te - tur E - ccle - si - a.

Ti. II
con - fi - te - tur E - ccle - si - a.

A. I
con - fi - te - tur E - ccle - si - a.

T. I
8 te - tur E - ccle - si - a.

Ti.
con - fi - te - tur E - ccle - si - a.

A.
con - fi - te - tur E - ccle - si - a.

T.
8 te - tur E - ccle - si - a.

B.
con - fi - te - tur E - ccle - si - a.

167

Ac. *f*

Org. y rip. *f*

175

Cla.

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

Ti. I

Ti. II

A. I

T. I

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

Org. y rip.

p

f

p

f

p

f

p

f

p

f

Pa - trem in - men - sae in - men - sae ma - jes - ta - tis.

in -

in -

in - men -

in -

684

Org. y rip.

Org. y rip.

688

217

Cla.

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

217

Ti. I

Ti. II

A. I

T. I

8

Ti.

A.

T.

8

B.

217

Ac.

217

Org. y rip.

p

p

p

Tu, ad li - be - ran - dum sus - cep - tu - sus ho - mi - nem: non ho - rru - is - ti

690

691

692

242

Cla.

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

Ti. I

Ti. II

A. I

T. I

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

Org. y rip.

in glo - ri - a Pa - tris. Pa - tris. lu - dex

in glo - ri - a Pa - tris. Pa - tris. lu - dex

in glo - ri - a Pa - tris. Pa - tris. lu - dex

in glo - ri - a Pa - tris. Pa - tris. lu - dex

se - des: in glo - ri - a Pa - tris.

se - des: in glo - ri - a Pa - tris.

se - des: in glo - ri - a Pa - tris.

se - des: in glo - ri - a Pa - tris.

p

p

p

p

p

p

p

p

p

247

Cla.

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

Ti. I
cre - de-ris es - se ven - tu - rus. es - se ven -

Ti. II
cre - de-ris es - se ven - tu - rus. es - se ven -

A. I
cre - de-ris es - se ven - tu - rus. es - se ven -

T. I
cre - de-ris es - se ven - tu - rus. es - se ven -

Ti.
lu - dex cre - de-ris es - se ven - tu - rus. es - se ven -

A.
lu - dex cre - de-ris es - se ven - tu - rus. es - se ven -

T.
lu - dex cre - de-ris es - se ven - tu - rus. es - se ven -

B.
lu - dex cre - de-ris es - se ven - tu - rus. es - se ven -

Ac.

Org. y rip.

Adagio

[illegible]

258

Cla.

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

258

p

dol.

Solo

Ti. I

a 3 A media voz

Te er - go quae - su - mus, tu - is fa - mu - lis sub -

Ti. II

A. I

a 3 A media voz

Te er - go quae - su - mus, tu - is fa - mu - lis

T. I

a 3 A media voz

Te er - go quae - su - mus, tu - is fa - mu - lis

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

258

pizz.

Org. y rip.

258

270

Cla.

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

dol.

Solo

dol.

Ti. I

san-gui-ne re - de - mis - ti. re - de - mis - ti.

Ti. II

A. I

- gui-ne re - de - mis - ti. re - de - mis - ti.

T. I

san-gui-ne re - de - mis - ti. re - de - mis - ti.

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

arco

p

Org. y rip.

[illegible]

282

Cla.

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

Ti. I

Ti. II

A. I

T. I

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

Org. y rip.

cum sanc-tis tu - is: in glo - ri-a nu - me - ra -

cum sanc-tis tu - is: in glo - ri-a nu - me - ra -

cum sanc-tis tu - is: in glo - ri-a nu - me - ra -

cum sanc-tis tu - is: in glo - ri-a nu - me - ra -

is: in glo - ri-a in glo - ri-a nu-me-ra - ri. nu - me - ra -

is: in glo - ri-a in glo - ri-a nu-me-ra - ri. nu-me-ra -

is: in glo - ri-a in glo - ri-a nu-me-ra - ri. nu - me - ra -

is: in glo - ri-a in glo - ri-a nu-me-ra - ri. nu - me - ra -

288

Cla.

288

Tr.

288

Ob. I

288

Ob. II

288

VI. I

pp

288

VI. II

pp

p

288

Va.

f *pp*

288

Fg.

p

288

Ti. I

ri.

288

Ti. II

ri.

288

A. I

Solo

ri. Sal - vum fac po - pu - lum tu - um, Do mi - ne, et be - ne -

288

T. I

ri.

288

Ti.

ri.

288

A.

ri.

288

T.

ri.

288

B.

ri.

288

Ac.

pp

288

Org. y rip.

296

Cla.

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

296

Ti. I

Ti. II

A. I

dic et be - ne - dic he - re - di - ta - ti

T. I

Ti.

A.

T.

B.

296

Ac.

296

Org. y rip.

302

Cla.

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

Ti. I
Et re - ge e - os: et ex - tol - le il - los

Ti. II
Et re - ge e - os: et ex - tol - le il - los

A. I
tu ae. Et re - ge e - os: et ex - tol - le il - los

T. I
Et re - ge e - os: et ex - tol - le il - los

Ti.
Et re - ge e - os: et ex - tol - le il - los us-que in ae -

A.
Et re - ge e - os: et ex - tol - le il - los us-que in ae -

T.
Et re - ge e - os: et ex - tol - le il - los us-que in ae -

B.
Et re - ge e - os: et ex - tol - le il - los us-que in ae -

Ac.
302 *f*

Org. y rip.
302 *f*

308

Cla.

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

Ti. I

Ti. II

A. I

T. I

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

Org. y rip.

us - que in ae - ter - num. in ae - ter - num.

us - que in ae - ter - num. in ae - ter - num.

us - que in ae - ter - num. in ae - ter - num.

us - que in ae - ter - num. in ae - ter - num.

ter - num. in ae - ter - num.

ter - num. in ae - ter - num.

ter - num. in ae - ter - num.

ter - num. in ae - ter - num.

ter - num. in ae - ter - num.

ter - num. in ae - ter - num.

Solo

Per sin - gu - los

p

p

p

p

p

p

p

p

3/4

Cla.

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

3/4

Ti. I

Ti. II

A. I

T. I

8

Ti.

A.

T.

8

B.

3/4

Ac.

3/4

Org. y rip.

pp

f p

pp

f p

pp

f p

di - es be - ne - di - ci - mus — te et lau³ - da - mus no - men tu - um in sae - cu -

321

Cla.

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

Ti. I

Ti. II

A. I

T. I

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

Org. y rip.

f p *f p* *rinf.* *f*

f p *f p* *rinf.* *f*

f p *f p* *rinf.* *f*

f p *f p* *rinf.* *f*

lum, et in sae - cu - lum sae - cu - li

Dig - na - re,

Dig - na - re,

Dig - na - re, Do

Dig - na - re,

Dig - na - re,

Dig - na - re, Do

Dig - na - re,

Dig - na - re,

Dig - na - re,

f p *f p* *rinf.* *f*

f p *f p* *rinf.* *f*

707

Org. y rip.

709

710

354

Cla. *ff*

Tp. *mf* *ff*

Ob. I *ff*

Ob. II *ff*

VI. I *mf* *f* *f*

VI. II *mf* *f* *f*

Va. *mf* *ff* Solo

Fg. *mf* *ff*

Ti. I a 4 su - per nos: A dúo quem

Ti. II a 4 su - per nos:

A. I Do - mi-ne, su - per nos: su - per nos:

T. I a 4 su - per nos:

Ti. su - per nos:

A. su - per nos:

T. su - per nos:

B. su - per nos:

Ac. *mf* *ff*

Org. y rip.

360

Cla.

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I
f p *f p* *mf* *f*

VI. II
f p *f p* *mf* *f*

Va.
f p *f p* *mf* *f*

Fg.
f p *f p* *mf* *f*

Ti. I
ad - mo - dum spe - ra - vi - mus spe - ra - vi - mus spe - ra - vi - mus in te spe - ra - vi - mus in te

Ti. II
spe - ra - vi - mus in te

A. I
A dúo
quem ad - mo - dum spe - ra - vi - mus spe - ra - vi - mus in te spe - ra - vi - mus in te

T. I
spe - ra - vi - mus in te

Ti.

A.

T.
spe - ra - vi - mus in

B.
spe - ra - vi - mus in

Ac.
f p *f p* *mf* *f*

Org. y rip.
f

371

Cla.

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

371

Ti. I

Ti. II

A. I

T. I

8

Ti.

A.

T.

8

B.

371

Ac.

371

Org. y rip.

In te, Do - mi - ne, spe - ra - vi: spe -

In te, Do - mi - ne, spe - ra - vi: spe -

In te, Do - mi - ne, spe - ra - vi: spe -

In te, Do - mi - ne, spe - ra - vi: spe -

In te, Do - mi - ne, spe - ra - vi: spe -

In te, Do - mi - ne, spe - ra - vi: spe -

In te, Do - mi - ne, spe - ra - vi: spe -

In te, Do - mi - ne, spe - ra - vi: spe -

In te, Do - mi - ne, spe - ra - vi: spe -

In te, Do - mi - ne, spe - ra - vi: spe -

383

Cla.

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

Ti. I

Ti. II

A. I

T. I

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

Org. y rip.

in__ ae - ter - num in ae - ter - num in ae - ter -

in ae - ter - num in ae - ter - num in ae - ter -

in ae - ter - num in ae - ter - num in ae - ter -

in__ ae - ter - num in ae - ter - num in ae - ter -

ter - num in ae - ter - num non con - fun - dar in ae - ter -

ter - num in ae - ter - num non con - fun - dar in ae - ter -

ter - num in ae - ter - num non con - fun - dar in ae - ter -

ter - num in ae - ter - num non con - fun - dar in ae - ter -

383

383

389

Cla. 

Tp. 

Ob. I 

Ob. II 

VI. I 

VI. II 

Va. 

Fg. 

Ti. I
num In te, Do - mi - ne, Do - mi - ne, spe -

Ti. II
num In te, Do - mi - ne, Do - mi - ne, spe -

A. I
num In te, Do - mi - ne, spe -

T. I
num In te, Do - mi - ne, Do - mi - ne, spe -

Ti.
num In te, Do - mi - ne, Do - mi - ne, spe -

A.
num In te, Do - mi - ne, spe -

T.
num In te, Do - mi - ne, Do - mi - ne, spe -

B.
num In te, Do - mi - ne, spe -

389

Ac. 

Org. y rip. 

718

Org. y rip.

720

721

a dos coros y grande orquesta obligada (1816)

Allegro

© 2017 Luis López Ruiz

5

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

5

Trp.

Cla.

5

VI. I

VI. II

Va.

5

Ti. I

Ti. II

A

T

8

con - fi - te - mur, con - fi - te - mur, con - fi -

con - fi - te - mur, con - fi - te - mur, con - fi -

con - fi - te - mur, con - fi - te - mur, con - fi -

con - fi - te - mur, con - fi - te - mur, con - fi -

8

Ti.

Do - mi - num te Do - mi - num con - fi - te - mur, con - fi - te - mur, con - fi - te - mur, con - fi -

A

Do - mi - num te Do - mi - num con - fi - te - mur, con - fi - te - mur, con - fi - te - mur, con - fi -

T

8

Do - mi - num te Do - mi - num con - fi - te - mur, con - fi - te - mur, con - fi - te - mur, con - fi -

B

Do - mi - num te Do - mi - num con - fi - te - mur, con - fi - te - mur, con - fi - te - mur, con - fi -

5

Ac.

5

Rip.

10

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

10

Tp.

Solo

Cl.

Solo

p

10

VI. I

VI. II

p

p

Va.

p

10

Ti. I

te - mur.

Ti. II

te - mur.

A

te - mur.

Solo

Te ac - ter - num

T

8

te - mur.

Ti.

te - mur.

A

te - mur.

T

8

te - mur.

B

te - mur.

10

Ac.

10

Rip.

Solo dos bajos

p

16

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tp.

Cla.

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

Ti. II

A

T

8

Ti.

A

T

B

Ac.

Rip.

16

Solo

Solo

dolce

p

Pa - trem, ac - ter - num Pa - trem, om - nis

21

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

21

Tp.

Cla.

21

VI. I

VI. II

Va.

21

Ti. I

Ti. II

A

T

8

Ti.

A

T

8

B

21

Ac.

21

Rip.

Solo

p

dolce

dolce

pizz.

a 4

p

om - nis te - rra ve - ne - ra - tur.

om - nis te rra ve - ne - ra - tur.

te - rra te - rra ve - ne - ra - tur.

om - nis te - rra ve - ne - ra - tur.

Solos

p

pizz.

728

31

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

mf

f

31

Tp.

mf

f

Cla.

31

VI. I

mf

f

VI. II

mf

f

Va.

mf

31

Ti. I

et u - ni - ver - sae po - tes - ta - tes, po - tes - ta - tes,

Ti. II

et u - ni - ver - sae po - tes - ta - tes, po - tes - ta - tes,

A

et u - ni - ver - sae po - tes - ta - tes, po - tes - ta - tes,

T

8

et u - ni - ver - sae po - tes - ta - tes, po - tes - ta - tes,

Ti.

ver - sae po - tes - ta - tes, u - ni - ver - sae po - tes - ta - tes,

A

ver - sae po - tes - ta - tes, u - ni - ver - sae po - tes - ta - tes,

T

8

ver - sae po - tes - ta - tes, u - ni - ver - sae po - tes - ta - tes,

B

ver - sae po - tes - ta - tes, u - ni - ver - sae po - tes - ta - tes,

Ac.

31

Rip.

31

Solos

Todos

36

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

36

Tp.

Cla.

36

VI. I

VI. II

Va.

36

Ti. I

Ti. II

A

T

8

Solo

ti - bi che - ru - bim et - se - ra - phim, et -

Ti.

A

T

8

B

36

Ac.

Bajos solos

36

Rip.

p

dolce

f

p

f

p

41 Solo

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

41

Tp.

41

Cla.

41

VI. I

VI. II

Va.

41

Ti. I

Ti. II

A

T

8

se - ra - phim, in - ces - sa - bi-li in - ces - sa - bi-li vo - ce pro -

Ti.

A

T

B

41

Ac.

41

Rip.

Solo dos bajos

47

Fl.

Ob.

dolce mf *f*

Cl.

mf *f*

Fg.

47

Solo

mf *f* *ff*

Tp.

Cl.

mf *f*

VI. I

mf *ff*

VI. II

mf *ff*

Va.

mf *ff* *ff*

Ti. I

47

Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc -

Ti. II

Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc -

A

Sanc - tus, Sanc - tus,

T

8

cla - mant: Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc -

Ti.

Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc -

A

Sanc - tus, Sanc - tus,

T

8

Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc -

B

Sanc - tus, Sanc - tus,

47

Todos

mf *f* *ff*

Ac.

47

f *ff*

Rip.

52

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

52

Tp.

Cla.

52

VI. I

VI. II

Va.

52

Ti. I

Ti. II

A

T

8

Ti.

A

T

8

B

52

Ac.

52

Rip.

Solo

dolce

p

p

p

Dúo

Sanc - tus

Do - mi - nus De - us De - us Sa - ba -

Sanc - tus

Sanc - tus

Sanc - tus

Sanc - tus

Solo dos bajos

p

58

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

f

58

Tp.

Cla.

58

VI. I

f

VI. II

f

Va.

f

58

Ti. I

ma - ies - ta - tis glo - ri - ae tu -

Ti. II

ma - ies - ta - tis glo - ri - ae tu -

A

oth. ma - ies - ta - tis glo - ri - ae tu -

T

8 oth. ma - ies - ta - tis glo - ri - ae tu -

Ti.

Ple - ni sunt cae - li et te - rra glo - ri - ae tu -

A

Ple - ni sunt cae - li et te - rra glo - ri - ae tu -

T

8 Ple - ni sunt cae - li et te - rra glo - ri - ae tu -

B

Ple - ni sunt cae - li et te - rra glo - ri - ae tu -

58

Ac.

Todos Solos

f

58

Rip.

f

63

Fl.

Solo

Ob.

dolce

Cl.

Solo

dolce

Fg.

63

Tp.

Cla.

63

VI. I

VI. II

Va.

p

p

p

63

Ti. I

ae.

Te glo - ri - o - - -

Ti. II

ae.

A

ae.

T

8

ae.

Ti.

ae.

A

ae.

T

8

ae.

B

ae.

63

Ac.

Bajos solos

p

63

Rip.

69

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

69

Tp.

Cla.

69

VI. I

mf

p

f p

f p

f

VI. II

mf

f p

f p

f p

f

Va.

mf

f p

f p

f p

sf

f

Ti. I

69

sus A - pos - to - lo - rum cho - rus, A - pos - to - lo - rum cho - rus, A - pos -

Ti. II

A -

A

A -

T

8

A - pos -

Ti.

A -

A

A -

T

8

A - pos -

B

69

Ac.

mf

p

f p

f p

f

69

Rip.

f

Todos

Todos

74

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

staccato

74

Tp.

ff

Cla.

74

VI. I

VI. II

Va.

staccato

ff

ff

p

p

74

Ti. I

to - lo - rum cho - rus,

Ti. II

pos - to - lo - rum cho - rus,

A

pos - to - lo - rum cho - rus,

T

8

to - lo - rum cho - rus,

74

Ti.

pos - to - lo - rum cho - rus,

A

pos - to - lo - rum cho - rus,

T

8

to - lo - rum cho - rus,

B

pos - to - lo - rum cho - rus,

74

Ac.

staccato

74

Rip.

staccato

ff

ff

p

Solo bajo obligado

te pro - phe -

Solos

738

85

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

85

Tp.

Cla.

85

VI. I

VI. II

Va.

85

Ti. I

Ti. II

A

T

8

Ti.

A

T

8

B

can - di - da - tus lau - dat e - xer - ci - tus. lau - dat e - xer - ci -

85

Ac.

85

Rip.

mf

mf

mf

f

mf

mf

740

96

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tp.

Cla.

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

Ti. II

A

T

8

Ti.

A

T

B

Ac.

Rip.

96

96

p *f* *p* *f* *f*

p *f* *p* *f* *f*

p *f* *p* *f* *f*

con - fi - te - tur Ec - cle - si - a, con - fi - te - tur Ec - cle - si - a,

con - fi - te - tur Ec - cle - si - a, con - fi - te - tur Ec - cle - si - a,

con - fi - te - tur Ec - cle - si - a,

con - fi - te - tur Ec - cle - si - a,

con - fi - te - tur Ec - cle - si - a,

con - fi - te - tur Ec - cle - si - a,

con - fi - te - tur Ec - cle - si - a,

con - fi - te - tur Ec - cle - si - a,

p *f*

742

108

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

108

Tp.

Cla.

108

VI. I

p

f p

f p sempre

VI. II

p

f p

f p sempre

Va.

f p

f p

108

Ti. I

Ti. II

A

Dúo

ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum et u - ni - cum Fi - li - um Fi -

T

Dúo

8

ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum et u - ni - cum

Ti.

A

T

B

108

Ac.

Solos

p

f p

f p

108

Rip.

114

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

114

Tp.

Cla.

114

VI. I

VI. II

Va.

114

Ti. I

Ti. II

A

T

8

Fi - li - um u - ni - cum Fi - li - um

Sanc - tum quo - que Pa - ra - cli - tum

114

Ti.

A

T

B

114

Ac.

114

Rip.

120

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tp.

Cla.

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

Ti. II

A

T

Ti.

A

T

B

Ac.

Rip.

Solo

dolce

p

a 3

Tu rex glo - ri - ae, glo - ri - ae, Chris -

Spi - ri - tum.

Tu rex glo - ri - ae, Chris -

Tu rex glo - ri - ae, glo - ri - ae, Chris -

Tenuto

p

127

Fl.

Ob.

dolce

Cl.

Fg.

f

127

Tp.

Cla.

127

VI. I

VI. II

Va.

127

Ti. I

te. Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus et Fi - li - us.

Ti. II

A

te. Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus et Fi - li - us.

T

8 te. Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus et Fi - li - us.

Ti.

Tu ad li - be -

A

Tu ad li - be -

T

8 Tu ad li - be -

B

Tu ad li - be -

127

Ac.

127

Rip.

Tu ad todos li - be -

133

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tp.

Cla.

VI. I

VI. II

Va.

Ti. I

Ti. II

A

T

Ti.

A

T

B

Ac.

Rip.

f

sf

sf

Tu ad li - be - ran - dum

non ho - rru is - ti

Tu ad li - be - ran - dum

non ho - rru is - ti

Tu — be - ran - dum

non ho - rru is - ti

Tu ad li - be - ran - dum

non ho - rru - is - ti

ran - dum

sus - cep - tu - rus ho - mi - nem,

non ho - rru -

ran - dum

sus - cep - tu - rus ho - mi - nem,

non ho - rru -

ran - dum

sus - cep - tu - rus ho - mi - nem,

non ho - rru -

ran - dum Solos

sus - cep - tu - rus ho - mi - nem, Solos

non ho - rru -

Todos

Todos

138

Fl.

Ob.

Cl.

dolce

Fg.

sf

138

Tp.

Cla.

138

VI. I

p

sf

VI. II

p

sf

Va.

p

sf

138

Ti. I

p

Vir - gi - nis

u - te - rum.

Ti. II

Vir - gi - nis

u - te - rum.

A

Vir - gi - nis

u - te - rum.

T

Vir - gi - nis

u - te - rum.

8

Ti.

is - ti

A

is - ti

T

is - ti

8

B

is - ti

138

Ac.

p

Solos

sf

Todos

138

Rip.

sf

141

Fl.

Ob.

Cl.

Solo
dolce

Fg.

p *p*

Tp.

Cla.

VI. I

p *f* *p*

VI. II

p *f* *p*

Va.

p *f* *p*

Ti. I

Ti. II

A

T

Solo

8

Tu, de-vic-to mor-tis a-cu-leo, a-per-u-is-ti cre-

Ti.

A

T

B

Ac.

Solos
p *f* *p*

Rip.

141

148

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

f

148

Tp.

Cla.

148

VI. I

f p

sf p

f p

f

VI. II

f p

sf p

f p

f

Va.

f p

sf p

f

148

Ti. I

Tu ad —

Ti. II

Tu ad —

A

Tu ad

T

8

den - ti - bus reg - na cae - lo - - - - - rum. Tu ad

Ti.

Tu ad —

A

Tu ad

T

Tu ad

B

Tu ad —

148

Ac.

f p

sf p

f

Todos

148

Rip.

f

751

160

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

f

160

Tp.

Cla.

160

VI. I

f

ff

VI. II

f

ff

Va.

f

160

Ti. I

- tu - rus. es - se ven - tu - rus.

Ti. II

- se ven - tu - rus. es - se ven - tu - rus.

A

es - se ven - tu - rus.

T

es - se ven - tu - rus.

8

Ti.

Ju - dex cre - de - ris es - se ven - tu - rus.

A

Ju - dex cre - de - ris es - se ven - tu - rus.

T

Ju - dex cre - de - ris es - se ven - tu - rus.

B

Ju - dex cre - de - ris es - se ven - tu - rus.

160

Ac.

Todos

f

160

Rip.

f

Larghetto

166 *Solo* *dolce*

Trompa en Mi b

Violín I *pp*

Violín II *pp*

Viola

Alto

Acomp. general *Solo dos bajos*

171

Tp. Mib.

VI. I *p*

VI. II *p*

Va. *pp*

A *Solo*

Te er - go quae - su - mus, tu - is fa - mu - lis fa - mu - lis sub -

Ac. *pp*

176 *dolce* 3 3 *dolce* 3 3

Tp. Mib.

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Va.

A *A dúo* 6 3 3

- ve - ni: sub - ve - ni: quos pre - ti - o so

Ac. *f* *p* *p*

180

Tp. Mib.

VI. I

VI. II

Va.

A

Ac.

san - gui-ne pre - ti - o - so san - gui-ne re - de - mis - - - ti. re -

184

Tp. Mib.

VI. I

VI. II

Va.

A

Ac.

de - mis - ti.

p

p

Allegro

188

Flauta
obligada

Oboes

Clarinetes
en Do

Fagot

Trompas
en Do

Clarines
en Do

Violín I

Violín II

Viola

Tiple I

Tiple II

Alto

Tenor

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

Acomp. general

Acomp. ripieno
(violones, contrabajo
y órgano)

Ae - ter - na fac cum sanc - tis — tu - is: in

Ae - ter - na fac cum sanc - tis tu - is: in

Ae - ter - na fac cum sanc - tis tu - is: in

Ae - ter - na fac cum sanc - tis — tu - is: in

Ae - ter - na fac cum sanc - tis tu - is:

Ae - ter - na fac cum sanc - tis tu - is:

Ae - ter - na fac cum sanc - tis — tu - is:

Ae - ter - na fac cum sanc - tis — tu - is:

Solos

756

199

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

199

Tp.

Cla.

199

VI. I

f p

f

p

VI. II

f p

f

p

Va.

f p

f

p

199

Ti. I

Ti. II

A

T

8

tu - um, Do - mi - ne, et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu -

Ti.

A

T

B

tu - um, Do - mi - ne, et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu -

199

Ac.

f p

f

p

199

Rip.

205

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

205

Tp.

Cla.

205

VI. I

VI. II

Va.

205

Ti. I

Ti. II

A

T

ae. Et re - ge - os: et ex - tol - le i - llos

205

Ti.

A

T

B

ae. Et re - ge - os: et ex - tol - le i - llos ex - tol - le

205

Ac.

205

Rip.

f *p* *sf* *f* *p* *rinf.*

759

760

761

230

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

230

Tp.

Cla.

230

VI. I

pp

VI. II

pp

Va.

p

230

Ti. I

Ti. II

A

na - re, Do - mi - ne, di - e is - to: si - ne pe - cca - to nos - - - cus - to -

T

8

Ti.

A

T

B

230 Solos

Ac.

p

230

Rip.

p

237

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

237

Tp.

Cla.

237

VI. I

VI. II

Va.

237

Ti. I

Ti. II

A

T

8

Ti.

A

T

8

B

237

Ac.

237

Rip.

dolce

pp

pp

p

a 3 *p*

a 3 *p*

a 3 *p*

pizz.

Mi - se - re - re nos - tri Do - mi -

Mi - se - re - re nos - tri Do - mi -

- di - re.

Mi - se - re - re nos - tri Do - mi -

244

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

244

Tp.

Cla.

244

VI. I

VI. II

Va.

244

Ti. I

Ti. II

A

T

8

Ti.

A

T

8

B

244

Ac.

244

Rip.

dolce

Solo

dolce

Solo

dolce

p

p

p

p

arco

p

ne:

mi - se - re - re

nos - tri.

ne:

mi - se - re - re

nos - tri.

ne:

mi - se - re - re

nos - tri.

252

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

252

Tp.

Cla.

252

VI. I

VI. II

Va.

252

Ti. I

Ti. II

A

Solo

Fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne su - per nos:

T

8

Ti.

A

T

B

252

Ac.

p

252

Rip.

p

Solo dolce

766

Vivo

264

Fl. *f*

Ob.

Cl.

Fg. *f* *ff*

Tp. *f*

Cla. *f*

VI. I *f*

VI. II

Va. *f* *ff*

Ti. I 264 *f*

Ti. II

A

T

In te, — Do - mi - ne, spe - ra - vi:

In te, Do - mi - ne, spe - ra - vi:

In te, Do - mi - ne, spe - ra - vi:

In te, — Do - mi - ne, spe - ra - vi:

Ti.

A

T

In te, —

In te,

In te,

B

264 Todos

Ac. *f* *ff* Solos

In te, —

Rip. 264 *f* *ff*

269

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

269

Tp.

Cla.

269

VI. I

VI. II

Va.

269

Ti. I

Ti. II

A

T

8

non con - fun - dar in ae - ter - num in ae -

a 4

a 4

a 4

a 4

Ti.

A

T

B

Do - mi-ne, spe - ra - vi: non con-fun - dar in ae-ter - num

fun - dar ter - num

Do - mi-ne, spe - ra - vi: non con-fun - dar in ae-ter - num

Do - mi-ne, spe - ra - vi: Solos non con-fun - dar Solos in ae-ter - num Solos

269

Ac.

269

Rip.

275

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

275

Tp.

Cla.

275

VI. I

VI. II

Va.

275

Ti. I

ter - num in ae - ter - num. non con - fun -

Ti. II

ter - num in ae - ter - num. non con - fun -

A

ter - num in ae - ter - num. non con - fun -

T

8 ter - num in ae - ter - num. non con - fun -

Ti.

in ae - ter - num. non con -

A

in ae - ter - num. non con -

T

8 in ae - ter - num. non con -

B

in ae - ter - num. non con -

275

Ac.

in Todos ae - ter - num. non con -

275

Rip.

f *ff*

280

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

280

Tp.

Cla.

280

VI. I

VI. II

Va.

280

Ti. I

dar in ae - ter - num in ae - ter - num in ae - ter - num in ae - ter - num.

Ti. II

dar in ae - ter - num in ae - ter - num in ae - ter - num in ae - ter - num.

A

dar in ae - ter - num in ae - ter - num in ae - ter - num in ae - ter - num.

T

8 dar in ae - ter - num in ae - ter - num in ae - ter - num in ae - ter - num.

Ti.

fun - dar in ae - ter - num in ae - ter - num in ae - ter - num in ae - ter - num.

A

fun - dar in ae - ter - num in ae - ter - num in ae - ter - num in ae - ter - num.

T

8 fun - dar in ae - ter - num in ae - ter - num in ae - ter - num in ae - ter - num.

B

fun - dar in ae - ter - num in ae - ter - num in ae - ter - num in ae - ter - num.

280

Ac.

280

Rip.

285

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

ff

285

Tp.

Cla.

285

VI. I

ff

VI. II

ff

Va.

ff

285

Ti. I

Ti. II

A

T

8

Ti.

A

T

B

285

Ac.

ff

285

Rip.

ff

Lamentación Primera del Miércoles Santo

a solo de tenor y grande orquesta obligada (1817)

José Lidón (1748-1827)

Larghetto

Trompas en Elafa

Clarinete en Csolfaut I

Clarinete en Csolfaut II

Violín I

Violín II

Viola I

Viola II

Fagot

Tenor

Acomp.

Solo

dolce

f

p

pizz.

arco

Incipit

19

Tp. *p* *f* Solo

Cl. I *sf* *p* *f* Solo *dolce*

Cl. II *sf* *p* *f* Solo *dolce*

VI. I *sf* *p* *f* *p* *sf* *p* *f* staccato

VI. II *sf* *p* *f* *p* *sf* *p* *f* staccato

Va. I *sf* *p* *f* *p* *sf* *p* *f* staccato

Va. II *sf* *p* *f* *p* *sf* *p* *f* staccato

Fg. *sf* *p* *f* *p* *sf* *p* *f* staccato

T. 8 Quo - mo - do se - det so - la ci - vi - tas ple na po - pu - lo!

Ac. 19 Todos Solos Todos *sf* *p* *f* *p* *sf* *p* *f* staccato

25

Tp.

Cl. I

Cl. II

VI. I *pp* *f* *p*

VI. II *pp* *f* *p*

Va. I *pp* *f*

Va. II *pp* *f*

Fg. *p* *f* Solo *dolce*

T. 8 Fac - ta est qua - si vi - du - a qua - si ³ vi - du - a do - mi - na gen - ti -

Ac. 25 Solos *p* *f* *p*

775

39

Tp. *p*

Cl. I *p*

Cl. II *p*

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Va. I *p*

Va. II *p*

Fg. *p*

T. *dolce* *p* *3* *3* *sf*

Ac. *p*

Solo

44

Tp. *f*

Cl. I

Cl. II

VI. I *f p* *f p* *p* *rinf.* *p*

VI. II *f p* *f p* *p* *rinf.* *p*

Va. I *f p* *f p* *p* *rinf.* *p*

Va. II *f p* *f p* *p* *rinf.* *p*

Fg. *p* *f p* *p* *rinf.* *p*

T. *8* *est qui con - so - le - tur e - am ex om - ni - bus cha - ris e - jus: om - nes a - mi - ci*

Ac. *f p* *f p* *p* *rinf.* *p*

49

Tp.

Cl. I

Cl. II

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

Fg.

T.

Ac.

e - jus spre - ve - runt e - am, et fac - ti sunt e - i i - ni - mi - ci.

54

Tp.

Cl. I

Cl. II

VI. I

VI. II

Va. I

Va. II

Fg.

T.

Ac.

Ghi - mel. Mi - gra - vit

pizz.

778

779

780

88

Tp. *ff*

Cl. I *ff* Solo

Cl. II *ff* Solo

VI. I *ff* *p* *p*

VI. II *ff* *p* *p*

Va. I *p* *p*

Va. II *p* *p*

Fg. *ff* *p* Solo

T. *p*

Ac. *p* *p* Solos

sa - cer - do - tes e - jus ge - men - tes: Vir - gi - nes e - jus

93

Tp.

Cl. I *dolce*

Cl. II *dolce*

VI. I *pp* *p* *p*

VI. II *pp* *p* *p*

Va. I *pp* *p* *p*

Va. II *pp* *p* *p*

Fg. *pp* *p* *p*

T. *A media voz*

squa - li - dæ, et ip - sa op - pres - sa a ma - ri - tu di -

Ac. *pp* *p* *p*

107

Tp. *p*

Cl. I *p*

Cl. II *p*

VI. I *f p f p f p f p*

VI. II *f p f p f p f p*

Va. I *ff f p f p f p f p*

Va. II *ff f p f p f p f p*

Fg. *ff f p f p f p f p*

T. *f*
8 te, i - ni mi - - - ci e - jus lo - cu - ple - ta - - - ti

Ac. *ff f p f p f p f p*

III

Tp.

Cl. I *f p f p f p*

Cl. II *f p f p f p*

VI. I *f p f p f p f*

VI. II *f p f p f p f*

Va. I *f p f p f p f*

Va. II *f p f p f p f*

Fg. *f p f p f p f*

T. *p*
8 sunt: qui - a Do - mi - nus lo - cu - tus est su - per - e - am prop - ter

Ac. *f p f p f p f*

Adagio

117

Tp. *p* *f* *p* *f*

Cl. I *p* *f* *p* *f*

Cl. II *p* *f* *p* *f*

VI. I *f* *p* *f* *p* *f*

VI. II *f* *p* *f* *p* *f*

Va. I *f* *p* *f* *p* *f*

Va. II *f* *p* *f* *p* *f*

Fg. *f* *p* *f* *p* *f*

T. *f* *p* *f* *p* *f*

Ac. *f* *p* *f* *p* *f*

mul - ti - tu - di-nem i - ni - qui - ta - tum e - jus: Par - vu - li Solos

122

Tp. *pp* *p*

Cl. I *pp* *p*

Cl. II *pp* *p*

VI. I *pp* *p*

VI. II *pp* *p*

Va. I *pp*

Va. II *pp*

Fg. *pp*

T. *pp* *p*

Ac. *pizz.*

e - jus duc - ti sunt in cap - ti - vi - ta - tem an - te fa - ci - em an - te fa - ci - em tri - bu -

Primer tiempo

127

Trp. *dolce* *p* *mf*

Cl. I *dolce* *p dolce* *mf*

Cl. II *dolce* *p dolce* *mf*

VI. I *dolce* *p* *mf*

VI. II *dolce* *p* *mf*

Va. I *dolce* *p* *mf*

Va. II *dolce* *p* *mf*

Fg. *p* *mf* *p*

T. *lan - tis. arco* Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, con - ver - te - re ad

Ac. *Todos* *p* *mf* *p*

133

Trp. *Solo* *dolce* *p*

Cl. I

Cl. II

VI. I *p* *f p*

VI. II *p* *f p*

Va. I *p* *f p*

Va. II *p* *f p*

Fg. *Solo* *f* *p*

T. *Do - mi - num De - um tu - um. Je - ru - sa - lem con -*

Ac. *f p*

138

Trp. *dolce* *f*

Cl. I *dolce* *sf* *f p*

Cl. II *dolce* *sf* *f p*

VI. I *p* *sf* *f p*

VI. II *p* *sf* *f p*

Va. I *mf* *p* *sf* *f p*

Va. II *mf* *p* *sf* *f p*

Fg. *mf* *p* *sf* *f p*

T. *mf* *p* *sf* *f p*

Ac. *mf* *p* *sf* *f p*

138 Solo

ver - te - re con - ver - te - re ad Do - mi - num De - um tu - tum.

Lamentación Segunda del Miércoles Santo

a solo de contra-alto y grande orquesta obligada (1817)

José Lidón (1748-1827)

Andante larghetto

The musical score is written for a large orchestra and a solo contralto. The tempo is marked **Andante larghetto**. The instruments and their parts are as follows:

- Trompas en C solfaut:** Part 1 (top staff) and Part 2 (bottom staff). Dynamics: *f*, *p*. Includes a *Solo* marking.
- Oboe I:** Dynamics: *f*, *p*. Includes a *Solo* marking.
- Oboe II:** Dynamics: *f*, *p*. Includes a *dolce* marking.
- Violin I:** Dynamics: *f*, *p*.
- Violin II:** Dynamics: *f*, *p*.
- Viola:** Dynamics: *f*, *p*.
- Fagot:** Dynamics: *f*, *p*. Includes a *Solo* marking.
- Alto:** Dynamics: *f*, *p*. Includes a *Solo* marking.
- Acomp. general:** Dynamics: *f*, *p*.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (*f* for fortissimo, *p* for piano). The Alto part has a *Va* marking, and the Acomp. general part has a *Solos* marking.

5

Tp. *f*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

VI. I *f* *p* *p* *p*

VI. II *f* *p* *p* *p*

Va. *f* *mf* *p*

Fg. *f* *mf* *p*

A. *f* *mf* *p*

Ac. *f* *mf* *p*

u. Et e - gres - su est a fi - li - a fi - li - a Si - on om - nis

Todos

9

Tp. *p*

Ob. I Solo *dolce* 6 *f*

Ob. II Solo *dolce* *f*

VI. I *f p* *f p*

VI. II *f p* *f p*

Va. *f p* *f p*

Fg. Solo *f p* *f p*

A. 6 de - cor e - jus: fac - tisunt prin - ci-pes e - jus ve - lut a -

Ac. *f p* *f p*

13

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

A.

Ac.

13

f *pp* *f* *p* *f* *p* *cresc.* *sf*

f *pp* *f* *p* *f* *p* *cresc.* *sf*

f *f* *p* *cresc.*

f *pp* *f* *p* *f* *p* *cresc.*

ri - e - tes non in - ve - ni - en - tes pas - cua: et a - bi - e - runt abs - que for - ti -

f *pp* *f* *p* *f* *p* *cresc.* Todos

17

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

A.

Ac.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

tu - di - ne an - te fa - ci - em sub - se - que - n -

17 Solos

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

790

791

34

Trp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

A.

Ac.

ca - de - rēt po - pu - lus e - jus in ma - nu hos - ti - li, et non es - set au - xi - li -

34

Solos

38

Trp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

A.

Ac.

a - tor: vi - de - runt e - am hos - tes, et de - rit - se - runt sab - ba - ta

42

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

f p

dolce

pp

VI. II

f p

f dolce

pp

Va.

f p

f p

pp

Fg.

f p

f dolce

p

A.

mf

c - - - jus. He -

Ac.

f p

mf

f p

p

46

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

pp

VI. II

pp

Va.

p

Fg.

A.

th. Pec - ca tum pec - ca vit Je -

pizz.

Ac.

50

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

A.

Ac.

ru - sa - lem, prop - te - re - a prop - te - re - a ins - ta - bi - lis fac - ta

Todos arco Solos

53

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

A.

Ac.

est: om - nes qui glo - ri - fi - ca - bam

795

63

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

A.

Ac.

est re tro r

f p

f p

f p

f p

f p

65

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

A.

Ac.

dolce assai 6 *p*

dolce assai 6 *p*

Solo *dolce* 6 *p*

Solo *dolce* 6 *p*

sum. Te

f p

p

Larguettto

68 *Larghetto*
 Tp. *f*
 Ob. I *f* *dolce*
 Ob. II *f*
 VI. I *f* *pp*
 VI. II *f* *pp*
 Va. *f* *pp*
 Fg. *f*
 A. *f*
 Ac. *f* *pizz.* *arco*
 - th. Todos Sor - des e - jus in

78

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

A.

Ac.

78

Solo

dolce

Solo

dolce

f *p* *pp*

f *p* *pp*

f *p* *pp*

f *p* *pp*

f *p* *pp*

f *p* *pp*

de - po - si - ta est ve - he - men - ter, non ha - bens con - so - la -

83

Tp.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

Fg.

A.

Ac.

dolce

Solo

dolce

Solo

dolce

f *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p*

to - rem: vi - de Do - mi - ne a - fflic - ti - o - nem

799

96

Tp. *Solo* *p*

Ob. I *Solo*

Ob. II

VI. I *p*

VI. II *p*

Va. *p*

Fg. *Solo* *p*

A. *p*
num De - um tu - um. Je - ru - sa - lem con -

Ac. *p*

99

Tp. *f*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

VI. I *f* *p*

VI. II *f* *p*

Va. *f* *p*

Fg. *f* *p*

A. *f* *p*
ver - te - re ad Do - - - -

Ac. *f* *p*
Todos

101

Tp. *p*

Ob. I *p*

Ob. II *p*

VI. I *p* *p* *f p* *f*

VI. II *p* *p* *f p* *f*

Va. *p* *sf* *p* *f p* *f*

Fg. *p* *sf* *p* *f p* *f*

A. *ad libitum*

mi-num ad Do-mi-num De-um De-um tu-um.

Ac. *p* *sf* *p* *f p* *f*

Todos

Lamentación Tercera del Miércoles Santo

a solo de bajo con violines, oboes o clarinetes, trompas, violas, fagot y bajo
(1817)

José Lidón (1748-1827)

Andante pausado

Trompas en Elafa

Oboe I

Oboe II

Fagot

Violín I

Violín II

Violas

Bajo

Acomp.

f *dolce* *f* *dolce* *f* *sf*

dolce *f* *Solo* *dolce* *f* *dolce* *sf*

f *dolce* *f* *dolce* *sf*

f *sf*

6

Tp.

Ob. I

Ob. II

Fg.

VI. I

VI. II

Va.

B.

Ac.

p

Solo *p* *f*

dolce *f*

dolce *f*

[Solo] *f sf*

p

f

p

Solo *f*

p

f sf

lo - - - d. Ma - num

12

Tp.

Ob. I

Ob. II

Fg.

VI. I

VI. II

Va.

B.

Ac.

mf *f* *ff* *p* *f* *p*

mf *f* *ff* *p* *f* *p*

mf *f* *ff* *p* *f* *p*

f *ff* *p* *f* *p*

mf *f* *ff* *p* *f* *p*

mf *f* *ff* *p* *f* *p*

mf *f* *ff* *p* *f* *p*

mf *f* *ff* *p* *f* *p*

su - am mi - sit hos - tis ad om - ni-a de - si-de - ra -

mf *f* *ff* *p* *f* *p*

17

Tp.

Ob. I

Ob. II

Fg.

VI. I

VI. II

Va.

B.

Ac.

bi - li - a e - jus, qui - a vi - dit gen - tes in - gres - sas sanc - tu - a - ri - um

23

Tp.

Ob. I

Ob. II

Fg.

VI. I

VI. II

Va.

B.

Ac.

su - um, de qui - bus prae - ce - pe - ras ne in - tra - rent in e - ccle - si - am tu -

29

Tp. *f*

Ob. I *f* *dolce* *sf*

Ob. II *f* *dolce* *sf* [Solo]

Fg. *p* *mf*

VI. I *f* *p* *mf*

VI. II *f* *p* *mf*

Va. *f* *dolce* *sf* *p* *mf*

B. *am.* *Ca*

Ac. *p* *mf*

33

Tp. *p* *f*

Ob. I Solo *dolce*

Ob. II Solo *dolce*

Fg. *f* [Solo] *dolce*

VI. I *f* *rinf.* *p*

VI. II *f* *rinf.* *p*

Va. Solo *rinf.* Solo *p*

B. *ph.* Om - nis po - pu - lus

Ac. *f* *rinf.*

38

Tp.

Ob. I

Ob. II

Fg.

VI. I

VI. II

Va.

B.

Ac.

e - jus ge - mens, et quaere - ns pa - nem: de - de - runt pre - ti-

43

Tp.

Ob. I

Ob. II

Fg.

VI. I

VI. II

Va.

B.

Ac.

o - sa quae que pro ci - bo ad re - fo-ci-lan - dam a - ni - mam. Vi - de,

Solo

dolce

Sf

Sf

p

poco Sf

Sf

p

poco Sf

Sf

p

poco Sf

Sf

p

poco Sf

49

Tp. *f*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

Fg. *f* *p* *p* *mf* *p*

VI. I *f* *p* *mf* *p*

VI. II *f* *p* *mf* *p*

Va. *f* *p* *p* *mf* *p*

B. 49 *f* *p* *p* *mf* *p*

Ac. 49 *f* *p* *p* *mf* *p*

Do - mi - ne, et con - si - de - ra quo - ni - am fac - ta sum vi -

54

Tp. *f* *p*

Ob. I 54 *f* *dolce* *f* *p*

Ob. II 54 *f* *dolce* *f* *p*

Fg. *f* *p*

VI. I 54 *f* *p*

VI. II 54 *f* *p*

Va. *f* *Solo* *p*

B. 54 *f* *p*

lis. La - - - - med.

Ac. 54 *f* *p*

60

Tp. *f* *p* *f*

Ob. I *f* *p* *f*

Ob. II *f* *p*

Fg. *f* *p* *f*

VI. I *f* *p* *f*

VI. II *f* *p* *f*

Va. *p* *f* *p* *f*

B. *f* *p* *f*

Ac. *f* *p* *f*

O vos om - nes qui tran - si - tis per vi - am, a -

65

Tp. *f* *p* *f*

Ob. I *p* *f*

Ob. II *p* *f*

Fg. *p* *f* *p* *f* *p* *sf*

VI. I *p* *f* *p* *sf* *p* *poco sf*

VI. II *p* *f* *p* *sf* *p* *sf*

Va. *p* *f* *p* *sf*

B. *a media voz* *sf*

Ac. *p* *f* *p* *f* *p* *sf*

tten - di-te, et vi - de - te si est do - lor si - cut do - lor me - us:

809

[illegible]

91

Tp. *mf* *mf*

Ob. I *mf* *f*

Ob. II *mf* *f*

Fg. *mf* *ff* *f p* *f p*

VI. I *mf* *f* *ff* *f p* *f p*

VI. II *mf* *f* *ff* *f p* *f p*

Va. *ff* *f p* *p*

B. 91 *f* *p*

Ac. 91 *mf* *ff* *f p* *f p*

e - ru - di - vit me: ex - pan - dit re - te pe - di - bus

96

Tp. *f*

Ob. I *f* *p*

Ob. II *f* *p*

Fg. *f p* *f p* *f* *p* *f p* *f p*

VI. I *f p* *f p* *f* *p*

VI. II *f* *p f p* *f* *p* *f p* *f p*

Va. *f p* *f* *p* *f p* *f p* *f p*

B. 96 *f* *p*

Ac. 96 *f* *p* *f p* *f p* *f* *p* *f p* *f p*

me - - - is, con - ver - tit me re -

100

Tp. *f p f p f*

Ob. I *f p sf p sf*

Ob. II *f p sf*

Fg. *f p sf p sf*

VI. I *f p sf p sf*

VI. II *f p sf p sf*

Va. *f p sf p sf*

B. *a media voz*

Ac. *f p sf p sf*

tror - sum: po - su - it me

105

Tp. *f p* Solo *dolce*

Ob. I *p* Solo

Ob. II *p* Solo

Fg. *p* [Solo] *p sf*

VI. I *p p pp sf*

VI. II *p p pp sf*

Va. *p p sf*

B. *de - so - la - tam to - ta di - e mae -*

Ac. *p p sf*

813

815

Oficio de Difuntos

A dos coros y toda orquesta obligada (1821-1824)

I. Invitorio

José Lidón (1748 - 1827)

Andante lento

Solo

dol.

dol.

dol.

dol.

dol.

p

p

818

9 *f*

Tp.

Cl. I

Cl. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

9 Todos

Ac.

f

Solo

om - ni - a cu - i om - ni - a vi - - - vunt, Ve-

om - ni - a cu - i om - ni - a vi - - - vunt,

om - ni - a cu - i om - ni - a vi - - - vunt,

om - ni - a cu - i om - ni - a vi - - - vunt,

Re - gem, cu - i om - ni - a vi - - - vunt,

Re - gem, cu - i om - ni - a vi - - - vunt,

Re - gem, cu - i om - ni - a vi - - - vunt,

Re - gem, cu - i om - ni - a vi - - - vunt,

13

Tp. *Solo*

Cl. I *Solo*

Cl. II *Solo*

Fg. *f* *p*

Va. *f* *pp*

VI. I *mf* *f* *pp*

VI. II *mf* *f* *pp*

Ti. I *a 4* *p*
ni - te Ve-ni - te Ve-ni - te

A. I *a 4* *p*
Ve-ni - te Ve - ni - te

T. I *a 4* *p*
Ve-ni - te Ve-

B. I *a 4* *p*
Ve-ni - te

Ti. II *a 4* *p*
Ve - ni - te Ve-ni - te

A. II *a 4* *p*
Ve - ni - te Ve-ni - te

T. II *a 4* *p*
Ve - ni - te Ve-ni - te

B. II *a 4* *p*
Ve-ni - te

Ac. *Solos* *Todos* *Solos*
p *mf* *f* *p*

17

Tp. *pp* *f*

Cl. I *p* *f*

Cl. II *p* *f*

Fg. *p* *p* *f*

Va. *pp* *f*

VI. I *pp* *f*

VI. II *pp* *f*

Ti. I
a - do - re - mus. a - do - re - mus. *p* a - do - re - mus. Ve - ni - te

A. I
a - do - re - mus. *p* a - do - re - mus. Ve -

T. I
8 ni - te a - do - re mus. a - do - re - mus. *p* a - do - re - mus. Ve - ni - te

B. I
a 4 Ve - ni - te a - do - re - mus. *p* a - do - re - mus. *f* Ve -

Ti. II *p* *f*
Ve - ni - te a - do - re - mus. Ve -

A. II *p* *f*
Ve - ni - te a - do - re - mus. Ve -

T. II *p* *f*
8 Ve - ni - te a - do - re - mus. Ve -

B. II *p* *f*
Ve - ni - te a - do - re - mus. Ve -

Ac. *p* *p* *f*

21

Tp. *p* *pp*

Cl. I *p*

Cl. II *p*

Fg.

Va. *pizz.*

VI. I *p* *pp*

VI. II *p* *pp*

Ti. I *p*
Ve - ni - te a - do - re - - - mus.

A. I *p*
ni - te Ve - ni - te a - do - re - - - mus.

T. I *p*
8 Ve - ni - te a - do - re - - - mus.

B. I *p*
ni - te Ve - ni - te a - do - re - - - mus.

Ti. II
ni - te Ve - ni - te

A. II *pp*
ni - te Ve - ni - te a - do -

T. II *pp*
8 ni - te Ve - ni - te a - do -

B. II
ni - te Ve - ni - te

Ac. *pizz.*

25

Tp. *p* *mf* *p* *f*

Cl. I *dol.* *mf* *p* *f*

Cl. II *mf* *p* *f*

Fg. *p* *mf* *p* *f*

Va. *mf* *p* *f*

VI. I *p* *mf* *p* *f*

VI. II *p* *mf* *p* *f*

Ti. I *p* a - do - re - mus.

A. I *p* a - do - re - mus.

T. I *p* a - do - re - mus.

B. I *mf* *p* a - do - re - mus.

Ti. II *pp* *mf* *p* a - do - re - mus. a - do - re - mus.

A. II *mf* *p* re - mus. a - do - re - mus.

T. II *mf* *p* re - mus. a - do - re - mus.

B. II *pp* *mf* *p* a - do - re - mus. a - do - re - mus.

Ac. 25 Todos arco *p* *mf* *p* *f*

Regem a canto llano

Act II

Scene I

Andante

30

Trompas en Efauf

Clarinete en Csolfaut I

Clarinete en Csolfaut II

Fagots

Violas

Violin I

Violin II

Tiple I

Alto I

Tenor I

Bajo I

Tiple II

Alto II

Tenor II

Bajo II

Acomp.

Solos

f p f p f p

dol. Solo dol. Solo f

Ve - ni - te, Ve - ni - te, e - xul-

825

39

Tp.

Cl. I

Cl. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Solo

dol.

Solo

dol.

Solo

dol.

p

p

p

p

De - o, sa - lu - ta - ri - nos - tro: prae - oc - cu -

8

8

39

p

827

47

Tp.

Cl. I

Cl. II

Fg.

f p

p

Va.

f p

p

VI. I

f p

p

VI. II

f p

p

Ti. I

A. I

T. I

8

o - - - ne, con - fe - ssi - o - ne, et in 6 psal - mis Ju - bi - le - mus

B. I

Ti. II

A. II

T. II

8

B. II

Ac.

f p

p

51

Tp. *p dol.*

Cl. I *dol.*

Cl. II *dol.*

Fg. *p* *f p*

Va. *f p*

VI. I *f p*

VI. II *f p*

Ti. I

A. I

T. I
8 e - i. Ju - bi - le - 6 - 6 mus e - i. Ju - bi - le - mus

B. I

Ti. II

A. II

T. II
8

B. II

51

Ac. *p* *f p*

Regem cui omnia a canto llano y sigue a 8

58

58

832

[illegible]

68

Tp. *f p f*

Cl. I Solo *f*

Cl. II Solo *dol. f*

Fg. *p f p f*

Va. *f p f*

VI. I *f p*

VI. II *f p*

Ti. I

A. I Do - mi - nus ple - bem su - am: qui - a in ma - nus

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

68

Ac. *p f p f*

72

Tp. *p* *f*

Cl. I

Cl. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

72

Solos

Todos

qui - a in ma - nus e - ius

qui - a in ma - nus e - ius sunt om - nes fi - nes te -

qui - a in ma - nus e - ius sunt om - nes fi - nes te -

qui - a in ma - nus e - ius sunt om - nes fi - nes te -

qui - a in ma - nus e - ius sunt om - nes fi - nes te -

76

Tp. *mf* *f*

Cl. I *f* *mf* *f*

Cl. II *f* *mf* *f*

Fg. *ff* *p* *mf*

Va. *ff* *p* *mf*

VI. I *ff* *p* *mf*

VI. II *ff* *p* *mf*

Ti. I et al - ti - tu - di - nes

A. I et al - ti - tu - di - nes

T. I Solo *f* et al - ti - tu - di - nes al - ti - tu - di - nes

B. I et al - ti - tu - di - nes

Ti. II rrae, et al - ti - tu - di - nes mon - ti -

A. II rrae, et al - ti - tu - di - nes mon - ti -

T. II 8 rrae, et al - ti - tu - di - nes mon - ti -

B. II rrae, et al - ti - tu - di - nes mon - ti -

Ac. 76 Solos *ff* *p* *mf*

837

87

Quo - ni-am ip - si - us est ma - - -

91

f

Solo dolce

6

Cl. I

f

Cl. II

f

Fg.

f *p* *p*

Va.

f *p* *p*

VI. I

f *p*

VI. II

f *p*

Ti. I

91

A. I

T. I

8

B. I

re, et ip - se fe - cit fe - cit i - llum,

Ti. II

A. II

T. II

8

B. II

91

Ac.

f *p* *p*

95

Tp. *f* *f* *p* *f*

Cl. I *f* *f*

Cl. II *f* *f*

Fg. *f* *f p* *f* *f p* *f* *sf* *p*

Va. *f* *f p* *f* *f p* *f* *sf* *p*

VI. I *f* *f p* *f* *f p* *f* *p*

VI. II *f* *f p* *f* *f p* *f* *p*

Ti. I

A. I

T. I

B. I et a - ri-dam fun - da - ve - runt et a - ri-dam fun - da - ve - runt fun - da -

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac. *f* *f p* *f* *f p* *f* *sf* *p*

100

Tp.

Cl. I

Cl. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

ve - runt ma - nus e - ius: ve - ni - te, a - do -

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

100

Todos

Solos

f *p* *dolce* *f* *pp*

[illegible]

[illegible]

Andante

115

Tp.

Cl. I

Cl. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

p

Solo
dolce

p

p

p

mf

f

p

mf

p

p

mf

p

Solo

p

Solo

p

Solos

p

mf

p

plo - re - mus co - ram Do - mi - no, qui fe - cit

plo - re - mus co - ram Do - mi - no, qui fe - cit

qui fe - cit

qui fe - cit

plo - re - mus co - ram Do - mi - no, qui fe - cit

120

Tp. *f* *pp*

Cl. I *f* *dolce assai*

Cl. II *f* *dolce assai*

Fg. *f* *pp*

Va. *f* *p*

VI. I *f* *pp*

VI. II *f* *pp*

Ti. I
nos, qui - a ip - se est Do - mi - nus, De - us nos -

A. I
nos, qui - a ip - se est Do - mi - nus, De - us nos -

T. I
8 nos, Solo qui - a ip - se est Do - mi - nus, De - us nos -

B. I
nos, qui - a ip - se est Do - mi - nus, De - us nos -

Ti. II

A. II

T. II
8

B. II

Ac. 120 *f* *pp* Solos

125

Tp. *f*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Fg. *f*

Va. *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

Ti. I
ter: nos au - tem po - pu - lus e - ius,

A. I
ter: nos au - tem po - pu - lus e - ius,

T. I
8 ter: nos au - tem po - pu - lus e - ius,

B. I
ter: nos au - tem po - pu - lus e - ius,

Ti. II
nos au - tem po - pu - lus e - ius, et o - ves pas - cu - ae

A. II
nos au - tem po - pu - lus e - ius, et o - ves pas - cu - ae

T. II
8 nos au - tem po - pu - lus e - ius, et o - ves pas - cu - ae

B. II
nos au - tem po - pu - lus e - ius, et o - ves pas - cu - ae

Ac. *f* 125 Todos Solos Todos

129

Tp.

Cl. I

Cl. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

129

Solos

Todos

et o - ves pas - cu-ae e - ius. pas - cu-ae e - - - ius.

et o - ves pas - cu-ae e - ius. pas - cu-ae e - - ius.

et o - ves pas - cu-ae e - ius. pas - cu-ae e - - - ius.

et o - ves pas - cu-ae e - ius. pas - cu-ae e - - - ius.

e - ius. pas - cu-ae e - - - ius.

e - ius. pas - cu-ae e - - ius.

e - ius. pas - cu-ae e - - - ius.

e - ius. pas - cu-ae e - - - ius.

Regem cui omnia a canto llano

Larghetto

133

Trompas
en Efaüt

p

Clarinete
en Csolfaut I

p *dolce*

Clarinete
en Csolfaut II

p *dolce* Solo

Fagots

p *dolce* *f* *p*

Violas

p *f* *p*

Violín I

p *dolce* *f* *p*

Violín II

p *dolce* *f* *p*

Tiple I

133 Solo

Ho - di - e si vo - cem

Alto I

Tenor I

8

Bajo I

Tiple II

Alto II

Tenor II

8

Bajo II

Acomp.

133 Solos

p *f* *p*

139

Tp. *Solo* *dolce*

Cl. I *Solo* *dolce*

Cl. II *Solo* *dolce*

Fg. *Solo* *dolce*

Va. 139

VI. I

VI. II

Ti. I 139 *A dúo*
e - ius au - di-e - ri - tis, au - di-e - ri - tis,

A. I
Ho - di - e si vo - cem e - ius au - di-e - ri - tis, au - di-e - ri - tis,

T. I 8

B. I

Ti. II

A. II

T. II 8

B. II

Ac. 139

144

Tp. *p* Solo

Cl. I *Solo*

Cl. II *dolce* *Solo* *dolce*

Fg. *p* *Solo*

Va. 144

VI. I

VI. II

Ti. I 144
no - li - te ob - du - ra - re cor - da ves - tra,

A. I
no - li - te ob - du - ra - re ob - du - ra - re cor - da ves - tra,

T. I 8

B. I

Ti. II

A. II

T. II 8

B. II

Ac. 144
p

148

Tp.

Cl. I

Cl. II

Fg.

p *f p* Solo *dolce*

Va.

f p Solo *p*

VI. I

p *f p*

VI. II

p *f p*

Ti. I

A dúo

se - cun - dum di - em

A. I

si - cut in e - xa - cer - ba - ti - o - ne se - cun - dum di - em

T. I

8

Solo *p*

ten - ta - ti -

B. I

Ti. II

A. II

T. II

8

B. II

148

Ac.

p *f p*

854

160

Tp.

Cl. I

Cl. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Solo

dolce

p

Solo

dolce

p

p

sf

sf

p

p

a 4

3

3

8

8

p

p

Venite a canto llano

[illegible]

169

Tp.

Cl. I

Cl. II

Fg.

Solo

dolce

f p

Va.

VI. I

VI. II

f p

f p

169

Ti. I

pro - xi - mus su - i ge - ne - ra - ti - o - ni hu - ic, et

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

169

Ac.

f p

858

859

181

Tp.

Cl. I

Cl. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

181

ra - vit in i - ra me - a, si in - tro - i - bunt in re - qui - em

185

Tp. *p* *f*

Cl. I *dolce* *f*

Cl. II *dolce* *f*

Fg. *f* *p* *p* *p* *f*

Va. *f* *p* *p* *p* *f*

VI. I *f* *pp* *f*

VI. II *pp* *f*

Ti. I *me* - am. in re - qui - em *me* - - - am.

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac. *f* *p* *pizz.* *arco* *p* *f*

Regem a canto llano

[illegible]

Andantino

195

Tp. *f*

Cl. I *p* *f* *f* *p*

Cl. II *p* *f* *f* *p*

Fg. *p* *f* *f* *p*

Va. *p* *f* *f* *p*

VI. I *p* *f* *f* *p*

VI. II *p* *f* *f* *p*

Ti. I *p*
ter - nam Do - mi ne.

A. I *p*
ter - nam Do - mi ne.

T. I *p*
ter - nam Do - mi ne.

B. I *p*
ter - nam Do - mi - ne.

Ti. II *p*
do na e - is, Do - mi ne.

A. II *p*
do na e - is, Do - mi ne.

T. II *p*
do na e - is, Do - mi ne.

B. II *p*
do - na e - is, Do - mi - ne.

195 Todos
Ac. *p* *f* *f* *p*

864

[illegible]

210

Tp. *p*

Cl. I *p*

Cl. II *p*

Fg. *p*

Va. *p* *p*

VI. I *p*

VI. II *p*

Ti. I *p*
lu - ce - at e - - - is.

A. I *p*
lu - ce - at e - - - is.

T. I *p*
lu - ce - at e - - - is.

B. I *p*
lu - ce - at e - - - is.

Ti. II *p*
lu - ce - at e - - - is.

A. II *p*
- ce - at e - - - is.

T. II *p*
lu - ce - at e - - - is.

B. II *p*
- ce - at e - - - is.

Ac. *p* *p*
Venite a canto llano

Primo tempo

214

Trompas en Efaul

dolce *p* *mf* *f*

Clarinete en Csofaut I

dolce *p* *f*

Clarinete en Csofaut II

dolce *p*

Fagots

dolce *p* *mf*

Violas

p *mf*

Violín I

p *f*

Violín II

p *f*

Tiple I

Re - gem, cu - i om - ni - a cu - i

Alto I

Re - gem, cu - i om - ni - a cu - i

Tenor I

Re - gem, cu - i om - ni - a cu - i

Bajo I

Re - gem, cu - i om - ni - a cu - i

Tiple II

Re - gem, cu - i

Alto II

Re - gem, cu - i

Tenor II

Re - gem, cu - i

Bajo II

Re - gem, cu - i

Acomp.

214

Todos

p *f*

Solos

Todos

218

Tp.

Cl. I

Cl. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

218

f

mf

mf

Solo

om - ni - a vi - vunt, Ve - ni - te Ve - ni - te

om - ni - a vi - vunt, Ve - ni - te

om - ni - a vi - vunt, Ve - ni - te

om - ni - a vi - vunt, Ve - ni - te

om - ni - a vi - vunt, Ve -

om - ni - a vi - vunt, Ve -

om - ni - a vi - vunt, Ve -

om - ni - a vi - vunt, Ve -

218

f

p *mf*

Solos

869

226

Tp. *pp* *f*

Cl. I *p* *f*

Cl. II *p* *f*

Fg. *p* *f*

Va. *pp* *f*

VI. I *pp* *f*

VI. II *pp* *f*

Ti. I
mus. a-do-re-re mus. a-do-re mus. Ve-ni-te Ve-ni-te

A. I
- mus. a-do-re mus. Ve-ni-te Ve-

T. I
8 - mus. a-do-re-re mus. a-do-re mus. Ve-ni-te Ve-ni-te

B. I
ni-te a-do-re-re mus. a-do-re-re mus. Ve-ni-te Ve-

Ti. II
Ve-ni-te a-do-re-re mus. Ve-ni-te Ve-

A. II
Ve-ni-te a-do-re-re mus. Ve-ni-te Ve-

T. II
8 Ve-ni-te a-do-re-re mus. Ve-ni-te Ve-

B. II
Ve-ni-te a-do-re-re mus. Ve-ni-te Ve-

Ac. *p* *f*

230

Tp. *p* *p*

Cl. I *p* *dol.*

Cl. II *p*

Fg. *p*

Va. *pizz.*

VI. I *p* *pp* *p*

VI. II *p* *pp* *p*

Ti. I *p* a - do - re - - - mus.

A. I *p* ni - te a - do - re - - - mus.

T. I *p* a - do - re - - - mus.

B. I *p* ni - te a - do - re - - - mus.

Ti. II *pp* ni - te a - do - re - - -

A. II *pp* ni - te a - do - re - - -

T. II *pp* ni - te a - do - re - - -

B. II *pp* ni - te a - do - re - - -

Ac. *pizz.* Todos arco *p*

234

Tp. *mf* *p* *f*

Cl. I *mf* *p* *f*

Cl. II *mf* *p* *f*

Fg. *mf* *p* *f*

Va. *mf* *p* *f*

VI. I *mf* *p* *f*

VI. II *p* *f*

Ti. I *p*
a - do - re - - - mus.

A. I *p*
a - do - re - - - mus.

T. I *mf* *p*
a - do - re - - - mus.

B. I *mf* *p*
a - do - re - - - mus.

Ti. II *mf* *p*
mus. a - do - re - - - mus.

A. II *mf* *p*
mus. a - do - re - - - mus.

T. II *mf* *p*
mus. a - do - re - - - mus.

B. II *mf* *p*
mus. a - do - re - - - mus.

Ac. *mf* *p* *f*

II. Salmo 6º: Domine, ne in furore

(1821)

José Lidón (1748-1827)

Allegro moderado

Trompas en Elafa

Oboe I

Oboe II

Fagot

Viola

Violín I

Violín II

Tiple I

Alto I

Tenor I

Bajo I

Tiple II

Alto II

Tenor II

Bajo oblig.

Bajo II

Acomp. y órgano

Do - mi - ne, ne in fu -

Do - mi - ne, ne in fu -

Do - mi - ne, ne in fu -

Do - mi - ne, ne in fu -

Do - mi - ne, ne in fu -

Do - mi - ne, ne in fu -

Do - mi - ne, ne in fu -

Do - mi - ne, ne in fu -

Do - mi - ne, ne in fu -

This musical score is for the 'Gloria in excelsis Deo' by Giuseppe Verdi. It is a full orchestral and vocal score, likely for a concert or recording. The score is written for a large ensemble, including a full orchestra and a vocal soloist. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each containing multiple staves for different instruments and voices. The first system includes staves for Trumpet (Tp.), Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Bassoon (Fg.), Viola (Va.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Tenor I (Ti. I), Alto I (A. I), Tenor II (T. I), Bass I (B. I), Tenor II (Ti. II), Alto II (A. II), Tenor II (T. II), Bass II (B. II), and Acoustic Bass (Ac.). The second system includes staves for Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Bassoon (Fg.), Viola (Va.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Tenor I (Ti. I), Alto I (A. I), Tenor II (T. II), Bass I (B. I), Tenor II (Ti. II), Alto II (A. II), Tenor II (T. II), Bass II (B. II), and Acoustic Bass (Ac.). The vocal parts are written for a soloist, with lyrics in Italian. The lyrics are: 'ro - re tu - o ar gu - as ne in fu ro - re tu - o ar gu - as ne in fu ro - re tu - o ar gu - as'. The score is a high-quality, professional-grade musical score, likely a typeset or a high-quality digital score. It features a clear and legible layout, with a good use of space and a clear distinction between the different parts. The notation is accurate and follows standard musical conventions. The score is a valuable resource for musicians and music enthusiasts alike.

875

[illegible]

24

Tp. *Solo*

Ob. I *dolce* *Solo*

Ob. II *dolce* *Solo*

Fg. *dolce* *Solo* *f* *p*

Va. 24

VI. I

VI. II

Ti. I 24

A. I a 3 *p* Mi -

T. I a 3 *p* Mi -

B. I a 3 *p* Mi -

Ti. II

A. II

T. II

B. ob.

B. II

Ac. 24 Contrabajo Violón

31

Tp.

Ob. I

Ob. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. ob.

B. II

Ac.

Solo

p

pp

p

pp

p

p

p

pizz.

p

se - re - re me - i, Do - mi - ne, quo - ni - am in -

se - re - re me - i, Do - mi - ne, quo - ni - am

se - re - re me - i, Do - mi - ne, quo - ni - am in -

[illegible]

46

Tp.

Ob. I

Ob. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. ob.

B. II

Ac.

Solo

dolce

Solo

p

p

pp

p

p

pp

Solo

Do - mi - ne, Do - mi - ne, quo - ni - am con - tur - ba - ta

p sa - na me, Do - mi - ne, con - tur - ba - ta

p sa - na me, Do - mi - ne, con - tur - ba - ta

p

881

60

Tp.

Ob. I

Ob. II

Fg.

Solo

dolce

p

p

Va.

p

pp

VI. I

dolce

p

pp

VI. II

dolce

p

pp

Ti. I

a - ni - ma me - - a tur - ba - ta est tur - ba - ta est

p

A. I

tur - ba - ta est tur - ba - ta est

p

T. I

tur - ba - ta est tur - ba - ta est

p

B. I

tur - ba - ta est tur - ba - ta est

Ti. II

A. II

T. II

B. ob.

B. II

Ac.

p

Solos

p

66

Tp.

Ob. I

Ob. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. ob.

B. II

Ac.

p

f

Solo sf

f

p

Solo p

pf p

f p

f p

p

p

p

f

p

val - de, sed tu, Do - mi - ne, us - que - quo?

val - de, sed tu, Do - mi - ne, us - que - quo?

val - de, sed tu, Do - mi - ne, us - que - quo?

val - de, sed tu, Do - mi - ne, us - que - quo?

66

f

p

72

Tp. *f*

Ob. I *p*

Ob. II *p*

Fg. *p*

Va. *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Con - ver - te - re,

Con - ver - te - re,

Con - ver - te - re,

Con - ver - te - re,

Ti. II

A. II

T. II

B. ob.

B. II

Con - ver - te - re, Do - mi - ne,

Con - ver - te - re, Do - mi - ne,

f Con - ver - te - re, Do - mi - ne,

f Con - ver - te - re, Do - mi - ne,

72

Ac. *Todos* *Solos*

885

84

Tp.

Ob. I

Ob. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. ob.

B. II

Ac.

sf *p*

sf *p*

p

p

Solo

prop - ter mi - se - ri - cor - di -

- vum me fac

- vum me fac

- vum me fac

- vum me fac

- vum me fac

- vum me fac

sf *p*

Solos

[illegible]

888

103

Tp.

Ob. I

Ob. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

non est in mor - - - te, qui me - nor sit

Ti. II

A. II

T. II

B. ob.

B. II

Ac.

sf *p* *sf* *p* *sf* *p*

110

Solo

Tp.

Ob. I

Ob. II

Solo

Fg.

f *rinf.* *f p*

Va.

f *rinf.* *f p*

VI. I

f *rinf.* *p*

VI. II

f *rinf.* *p*

Ti. I

A. I

T. I

B. I

tu - i; in in - fer - no au - tem quis con - fi - te - bi-tur

Ti. II

A. II

T. II

B. ob.

B. II

Ac.

f *rinf.* *f p*

[illegible]

892

893

136

Tp.

Ob. I

Ob. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. ob.

B. II

Ac.

136

rinf.

p

rinf.

p

sf

p

sf

p

ri - ga - bo.

ri - ga - bo.

ri - ga - bo.

Tur - ba - tus

me - um ri - ga - bo.

me - um ri - ga - bo.

me - um ri - ga - bo.

me - um ri - ga - bo.

me - um ri - ga - bo.

rinf.

p

Solos

895

[illegible]

154

Tp.

Ob. I

Ob. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. ob.

B. II

Ac.

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

A dúo

Dis - ce - di - te a me, _____ om -

os.

898

166

Tp.

Ob. I

Ob. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. ob.

B. II

Ac.

p

f

p

quo - ni-am e - xau - di - vit Do - mi-nus vo - cem fle - tus me -

quo - ni-am e - xau - di - vit Do - mi-nus vo - cem fle - tus me -

900

Musical score for the beginning of the Mass, featuring various instruments and vocal parts. The score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The score includes parts for Trumpet (Tp.), Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Fagott (Fg.), Viola (Va.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Tenor I (Ti. I), Alto I (A. I), Tenor II (T. II), Bass I (B. I), Tenor II (Ti. II), Alto II (A. II), Tenor II (T. II), Bass Oboe (B. ob.), Bass II (B. II), and Acoustic Bass (Ac.).

The score begins with a 179-measure rest for the Trumpet. The Oboe I and Oboe II parts enter at measure 179 with a melodic line. The Fagott and Viola parts enter at measure 179 with a melodic line. The Violin I and Violin II parts enter at measure 179 with a melodic line. The Tenor I and Alto I parts enter at measure 179 with a melodic line. The Tenor II, Bass I, Tenor II, Alto II, Tenor II, Bass Oboe, Bass II, and Acoustic Bass parts enter at measure 179 with a melodic line.

The lyrics for the vocal parts are:

ca - ti - o - nem me - am: Do - mi - nus Do - mi - nus o -
 ca - ti - o - nem me - am: Do - mi - nus o -

The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte).

185

Tp.

Ob. I

Ob. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. ob.

B. II

Ac.

ra - ti - o - nem me - am - sus - ce - pit.

ra - ti - o - nem me - am - sus - ce - pit.

E - ru -

E - ru -

E - ru -

E - ru -

E - ru -

E - ru -

E - ru -

E - ru -

Todos

f

191

Tp.

Ob. I

Ob. II

Fg.

Va.

mf

mf

mf

mf

Ti. I

A. I

T. I

B. I

et con - tur -

et con - tur -

et con - tur -

et con - tur -

Ti. II

A. II

T. II

B. ob.

B. II

bes - cant et con - tur - ben - tur ve - he - men - ter

bes - cant et con - tur - ben - tur ve - he - men - ter

bes - cant et con - tur - ben - tur ve - he - men - ter

bes - cant et con - tur - ben - tur ve - he - men - ter

bes - cant et con - tur - ben - tur ve - he - men - ter

Ac.

191

Solos

mf

197

Tp.

Ob. I

Ob. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. ob.

B. II

Ac.

197

p

f p

p

f p

p

f p

ben - tur ve - he - men - ter om - nes i - ni-mi - ci me - i con - ver-

ben - tur ve - he - men - ter om - nes i - ni-mi - ci me - i con - ver-

ben - tur ve - he - men - ter om - nes i - ni-mi - ci me - i con - ver-

ben - tur ve - he - men - ter om - nes i - ni-mi - ci me - i con - ver-

p

f p

203

Tp.

Ob. I

Ob. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. ob.

B. II

Ac.

tan - tur

et e - ru - bes - cant

i - ni - mi - ci me - i con - ver - tan - tur

et e - ru - bes - cant

i - ni - mi - ci me - i con - ver - tan - tur

et e - ru - bes - cant val -

i - ni - mi - ci me - i con - ver - tan - tur

et e - ru - bes - cant

203

Solos

Todos

209

Tp. *ff*

Ob. I

Ob. II

Fg. *ff*

Va. *ff*

VI. I

VI. II

Ti. I
val - de ve - lo - ci - ter.

A. I
val - de ve - lo - ci - ter.

T. I
8 val - de ve - lo - ci - ter.

B. I
val - de ve - lo - ci - ter.

Ti. II
val - de ve - lo - ci - ter.

A. II
val - de ve - lo - ci - ter.

T. II
8 - de ve - lo - ci - ter.

B. ob.
val - de ve - lo - ci - ter.

B. II
val - de ve - lo - ci - ter.

209

Ac. *ff*

215

Tp. *p*

Ob. I *Solo* *dolce*

Ob. II *Solo* *dolce*

Fg.

Va. 215

VI. I *dolce*

VI. II *dolce*

Ti. I *p*
Re - qui - em e - ter - nam do - na e -

A. I *p*
Re - qui - em e - ter - nam do - na e -

T. I *p*
Re - qui - em e - ter - nam do - na e -

B. I *p*
Re - qui - em e - ter - nam do - na e -

Ti. II *p*
Re - qui - em e - ter - nam

A. II *p*
Re - qui - em e - ter - nam

T. II *p*
Re - qui - em e - ter - nam

B. ob. *p*
Re - qui - em e - ter - nam

B. II *p*
Re - qui - em e - ter - nam

Ac. 215 *pizz.*

223

Tp.

Ob. I

Ob. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. ob.

B. II

Ac.

223

Solo

dolce

Solo

dolce

Solo

dolce

f

f

dolce

f

is Do mi ne

is Do mi ne

is Do mi ne

is Do mi ne

is Do mi ne

et

arco

Todos

230

Tp.

Ob. I

Ob. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

et lux per - pe - tu - a

Ti. II

A. II

T. II

B. ob.

B. II

et lux per - pe - tu - a lu - ce -

Ac.

234

Tp.

Ob. I

Ob. II

Fg.

Va.

Vi. I

Vi. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

lu - ce - at

lu - ce - at

lu - ce - at

lu - ce - at

Ti. II

at

e - - - is.

A. II

at

e - - - is.

T. II

at

e - - - is.

B. ob.

at

e - - - is.

B. II

at

e - - - is.

Ac.

234

Solos

[illegible]

III. Lección 1ª: Parce mihi

(1821)

José Lidón (1748-1827)

Larghetto

Trompas en E-flat
dolce assai

Clarinete en E-flat I
dolce assai

Clarinete en E-flat II
dolce assai

Fagot I
dolce

Fagot II
dolce

Viola obligada I
p

Viola obligada II
p

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

Acomp.
pizz.
arco
Violón 1º y contrabajo solos

913

II
 Tp. *p*
 Cl. I
 Cl. II
 Fg. I Solo
 Fg. II Solo
 Va. I dolce
 Va. II dolce
 Ti.
 A. di - es me - i. Solo
 ni - hil e - nim sunt di - es me - i. Quid est —
 T. di - es me - i.
 B. di - es me - i.
 Ac. pizz. arco *p*

16

Tp. ^{1^a}

Cl. I *f* *p*

Cl. II *f*

Fg. I *f* *p* *f* *p*

Fg. II *f* *p* *f* *p*

Va. I *p*

Va. II *p*

Ti. *f*

A. *f*

T. *f*

B. *f*

Ac. *f* *p* *f* *p*

ho - mo, qui - a mag - ni - fi - cas e - um?

mag - ni - fi - cas e - um?

mag - ni - fi - cas e - um?

mag - ni - fi - cas e - um?

20

Tp. *f* *dolce assai* *Solo dolce Solo*

Cl. I *f* *dolce*

Cl. II *f*

Fg. I *f* *p* *Solo*

Fg. II *f* *p*

Va. I *f* *p*

Va. II *f* *p*

Ti.

A. Aut quid a ppo - nis er - ga e - um cor tu - um;

T. 8

B.

Ac. *f*

917

918

919

920

46

Tp.

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

Va. I

Va. II

Ti.

A.

T.

B.

Ac.

f p

f p

f p

f p

f p

f p

f p

Qua - re - po - su - is - ti me con - tra - rium ti - bi, et fac - tus sum mi - hi - met ip - si

922

923

62

Tp. *Solo* *p*

Cl. I *dolce*

Cl. II *dolce*

Fg. I *p* *Solo*

Fg. II

Va. I *pizz.* *p arco*

Va. II *pizz.* *p arco*

Ti. *pp* dor - mi - am, et si

A. nunc in pul - ve - re dor - mi - am, et si ma - ne si

T. *pp* dor - mi - am, et si

B. *pp* dor - mi - am, et si

Ac. *pizz.* *arco* *p*

925

73

Tp.

Cl. I

p assai

Cl. II

p assai

Fg. I

pp

Fg. II

pp

Va. I

pp

Va. II

pp

Ti.

pp

A.

pp

T.

pp

B.

pp

Ac.

pp

sis - tam non sub - sis - tam.

sis - tam non sub - sis - tam.

sis - tam non sub - sis - - - - - tam.

tam non sub - sis - - - - - tam.

IV. Lección 2ª: Tedet animam meam

(1821-1824)

José Lidón (1748-1827)

Andante lento

Trompas en D.

Flauta I

Flauta II

Fagot

Viola

Violín I

Violín II

Tiple I

Alto I

Tenor I

Bajo I

Tiple II

Alto II

Tenor II

Bajo II

Acomp.

p

f

Solos

4

Tp.

Fl. I

Fl. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

p *p* *sf*

p *p* *sf*

rinf. *rinf.*

me - am vi - tae meae: di -

me - am vi - tae meae: di -

me - am vi - tae meae: di -

me - am vi - tae meae: di -

vi - tae meae:

vi - tae meae:

vi - - - tae meae:

vi - tae meae:

p *p* *sf*

7

Tp.

Fl. I

Fl. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

ff

ff

ff

ff

f

f

mi - ttam ad-ver - sum me e - lo - qui-um me - um,

mi - ttam ad-ver - sum me e - lo - qui-um me - um,

mi - ttam ad-ver - sum me e - lo - qui-um me - um,

mi - ttam ad-ver - sum me e - lo - qui-um me - um,

ad - ver - sum me e - lo - qui-um

ad - ver - sum me e - lo - qui-um

ad - ver - sum me e - lo - qui-um

ad - ver - sum me e - lo - qui-um

Solos Tutti Solos Todos

ff

930

13

Tp. *Solo*

Fl. I *p* *f*

Fl. II *p* *f*

Fg. *p* *f* *Solo*

Va. *p* *f*

VI. I *p* *f*

VI. II *p* *f*

Ti. I 13 *f*
a - ni - me me - ae.

A. I *f*
a - ni - me me - ae.

T. I 8 *f*
a - ni - me me - ae.

B. I *f*
a - ni - me me - ae.

Ti. II *p* *f*
in a - ma - ri - tu - di - ne a - ni - me me - ae.

A. II *p* *f*
in a - ma - ri - tu - di - ne a - ni - me me - ae.

T. II 8 *p* *f*
in a - ma - ri - tu - di - ne a - ni - me me - ae.

B. II *p* *f*
in a - ma - ri - tu - di - ne a - ni - me me - ae.

Ac. 13 *p* *f*
Todos

16

Tp.

Fl. I

Fl. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Solo

Solo

p *mf* *f*

p *mf* *f*

p

p

Solo

Di - cam Di - cam de -

Di - cam de -

Di - cam de -

Di - cam de -

Di - cam de -

Di - cam de -

Di - cam de -

Di - cam de -

Di - cam de -

Todos

p *mf* *f*

Di - cam de -

Todos

21

Tp. *Solo*

Fl. I

Fl. II

Fg. *Solo*

Va. *p*

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac. *Solos* *p*

mi - hi, cur me i - ta iu - di - ces.

mi - hi, cur me i - ta iu - di - ces.

mi - hi, cur me i - ta iu - di - ces.

mi - hi, cur me i - ta iu - di - ces.

In - di - ca mi - hi, cur me i - ta iu - di - ces.

In - di - ca mi - hi, cur me i - ta iu - di - ces.

In - di - ca mi - hi, cur me i - ta iu - di - ces.

In - di - ca mi - hi, cur me i - ta iu - di - ces.

24

Tp.

Fl. I

Fl. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

Solo

p

p

p

Solo

Num - quid

p

Solos

936

937

32

Tp.

Fl. I

Fl. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

mf

f

p

dolce

Solo

Solos

si - li - um im - pi - o - rum ad - iu - ves?

35

Tp.

Fl. I

Fl. II

Fg.

Va.

35

f sf

VI. I

VI. II

35

f

Ti. I

A. I

T. I

B. I

au si - cut vi - det ho -

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Nun - quid o - cu-li car - nei ti - bi sunt,

35

f sf

Ac.

Solos

38

Tp.

Fl. I

Fl. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

mo et tu vi - de - bis? Nun - Dúo

mo et tu vi - de - bis? Nun - Dúo

mo et tu vi - de - bis?

au si-cut vi - det ho - mo et tu vi - de - bis?

au si-cut vi - det ho - mo et tu vi - de - bis?

au si-cut vi - det ho - mo et tu vi - de - bis?

au si-cut vi - det ho - mo et tu vi - de - bis?

Todos Solos

42

Tp.

Fl. I

Fl. II

Fg.

p

Va.

p

VI. I

p

VI. II

p

Ti. I

quid si - cut di - es ho - mi - nis di - es tu - i, et an - ni

A. I

quid si - cut di - es ho - mi - nis di - es tu - i, et an - ni tu -

T. I

8

B. I

Ti. II

A. II

T. II

8

B. II

42

Solos

Ac.

p

45

Tp.

Fl. I

Fl. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

p

f p

dolce

p

f p

p

f p

p

f p

tu - i si - cut hu - ma - na sunt tem - po - ra, ut quae - ras ut

- i si - cut hu - ma - na sunt tem - po - ra, ut quae - ras ut

8

8

45

p

f p

49

Tp.

Fl. I

Fl. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

p

quae - ras i - ni - qui - ta - tem me - am, et pe - cca - tum me - um scru -

quae - ras i - ni - qui - ta - tem me - am, et pe - cca - tum me - um scru -

et pe - cca - tum me - um scru -

et pe - cca - tum me - um scru -

p

52

Tp.

Fl. I

Fl. II

Fg.

Va.

VI. I

VI. II

Ti. I

A. I

T. I

B. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac.

52

te - ris?

te - ris?

te - ris?

te - ris?

Et sci - as qui - a ni - hil im - pi - um

Et sci - as qui - a ni - hil im - pi - um

Et sci - as qui - a ni - hil im - pi - um

Et sci - as qui - a ni - hil im - pi - um

52

55

Tp.

Fl. I

Fl. II

Fg.

Solo

Va.

55

VI. I

VI. II

55

Ti. I

cum sit ne - mo qui de ma - nu tu - a

A. I

cum sit ne - mo qui de ma - nu tu - a

T. I

8

cum sit ne - mo qui de ma - nu tu - a

B. I

cum sit ne - mo qui de ma - nu tu - a

Ti. II

fe - ce-rim,

de ma - nu tu - a

A. II

fe - ce-rim,

de ma - nu tu - a po -

T. II

8

fe - ce-rim,

de ma - nu tu - a

B. II

fe - ce-rim,

de ma - nu tu - a

55

Ac.

Solo

Obra principal orgánica

a cuatro voces dirigida por los 24 términos de la modulación

José Lidón (1748-1827)

Majestuoso

Entrada

Contra

4

6

8

Contra

Aire cómodo

Intento

11

1° término

17

23

28

34

40

45

50

Contra

55

60

65

2° término

70

75

81

3° término

86

4º término

91

5º término

97

6º término

102

7º término

107

8º término

111

9º término

10º término

116

121

126

Contra

131

136

140

2º Intento

11º término

145

12° término

150

13° término

155

14° término

160

165

170

15° término

175

179

16° término

184

17° término

189

18° término

193

198

19° término

202

20° término

21° término

207

212

22° término

217

222

23° término

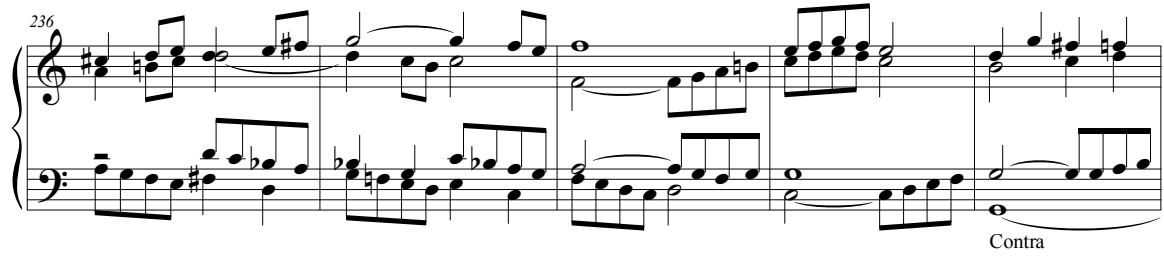
227

24° término

232

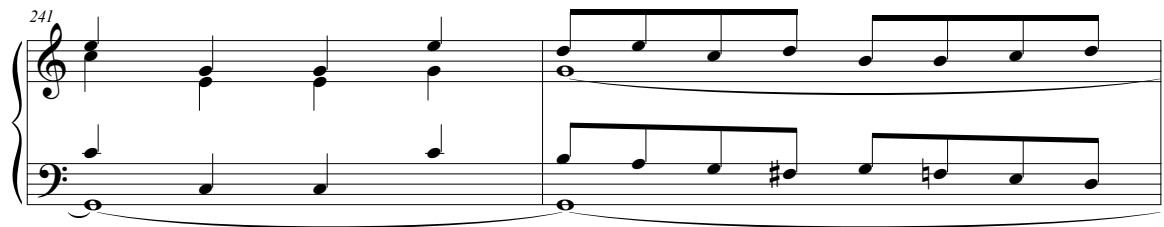


236

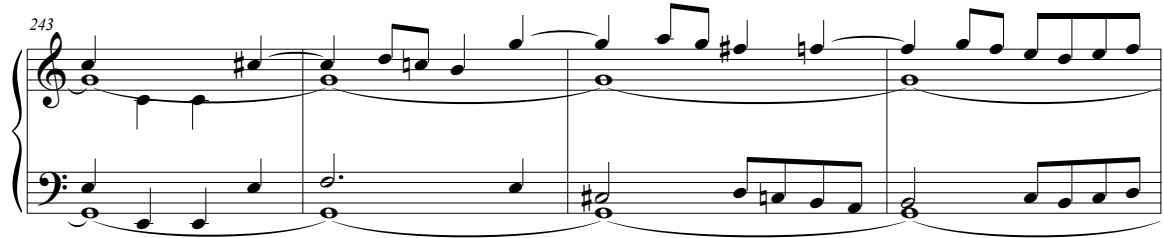


Contra

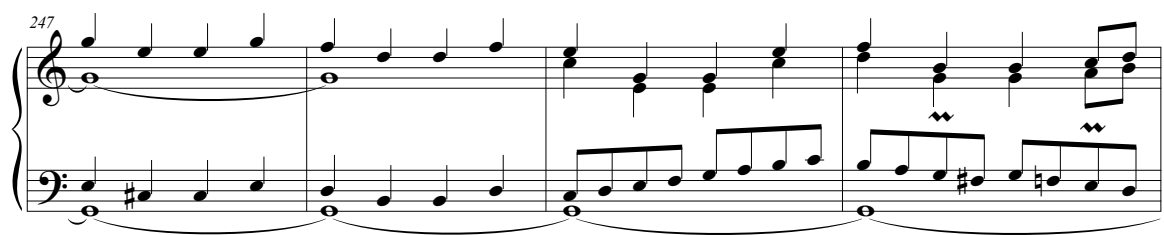
241



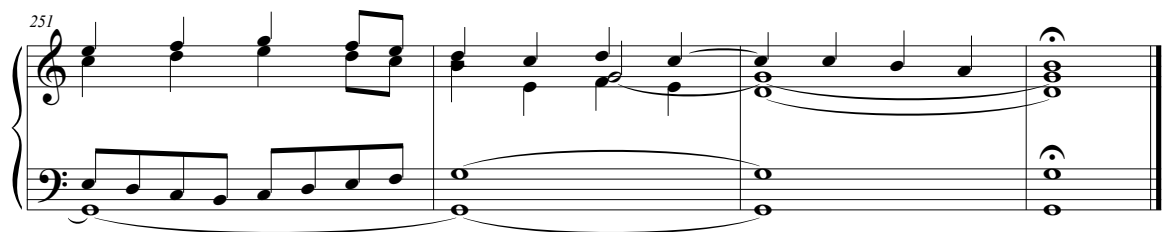
243



247



251



255 *1° intento*

*Los dos intentos
unidos*

260

265

270

275

280

285

System 1, measures 285-290. Treble and bass staves with piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic foundation with chords and moving lines.

291

System 2, measures 291-296. Treble and bass staves with piano accompaniment. The melody continues with eighth notes and rests. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment.

297

System 3, measures 297-302. Treble and bass staves with piano accompaniment. A 'Contra' label is present below the bass staff, indicating a contra-alto vocal line. The melody in the treble staff includes some chromatic movement.

303

System 4, measures 303-308. Treble and bass staves with piano accompaniment. The melody in the treble staff features a mix of eighth and quarter notes. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

309

System 5, measures 309-314. Treble and bass staves with piano accompaniment. This system includes some rests in the vocal lines, with the piano accompaniment providing a continuous rhythmic and harmonic support.

315

Despacio

System 6, measures 315-320. Treble and bass staves with piano accompaniment. The tempo marking 'Despacio' (Slowly) is present. The system concludes with a double bar line. The piano accompaniment features sustained chords and moving lines in both staves.